
الجديد
فكر حر وإبداع جديد
aljadeedmagazine.com
AL JADEED
ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن
فبراير/شباط 2018، العدد 37
فن تشكيلي عربي
واقعية
ما بعد الحداثة
هل نحن حقاً متخلفو ن؟
في نقد نظرية التخلف العربي
ISSN 2057-6005
9 772057 600113 35



سعد يكن



مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

رسامو العدد:
ساشا أبو خليل، بشير بدوي، خالد عقيل
حسين جمعان، وليد نظمي، سعد يكن، عمران يونس
محمد خياطة، علاء أبو شاهين، مايسة محمد، كمالا إسحق
عادل السيوي، علا الأيوبي، علاء أبو شاهين، خالد تكريتي
اسامة بعلبكي، هلا عزالدين، حسان الصمد، خالد تكريتي
ضياء الزاوي، شاكر حسن آل سعيد، آدم حنين، تغريد درغوث
يوسف عبدلكي، عدنان عبد الرحمن، جورج بيلوني
عمر شمة، بشير بدوي، دينو أحمد علي، عادل داؤود
مازن بقاعي، جوني سمعان، عمر إبراهيم، غسان غالب

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان والاشتراك
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005

هذا العدد

يمتاز هذا العدد إلى جانب أبوابه الثابتة بثلاثة ملفات؛ فكري، ونقدي، وفني، إلى جانب المقالات والموضوعات الأخرى، وتغلب عليه المادة الفكرية، انطلاقا من تطلع لدى «الجديد» إلى تكثيف القراءة النقدية للأفكار والظواهر على اختلاف مصادرها وبناها.

في الملف النقدي «الوعي بالنص والعالم» تواصل «الجديد» نشر المقالات ذات الطابع النقدي النظري والتطبيقي والتي تشكل استجابة لدعوتها إلى استكشاف مساحات جديدة في التفكير النقدي العربي. المقالات المنشورة هنا تتناول النقد كمصطلح وخطاب واشتقاق لغوي، وصولا إلى روح النقد بوصفه وعيا بالوجود وقراءة لصورتي الذات والآخر، كنص يتحرك داخل العالم. وتتناوله أيضا انطلاقا من كونه منتجاً فكريا وأداة لقراءة الأدب وظواهره، وكذلك كمعيار ومسبار لتفكيك لغة الخطاب والوعي بها.

في الملف الثاني «سجال فكري- جلال أمين وقراؤه» مقالات نقدية تَقرأ وتُفكك جوانب في أفكار الكاتب المصري جلال أمين، من خلال الحوار الذي أجرته معه «الجديد» ونشر في العدد 35 ديسمبر/كانون الأول 2017، تحت عنوان «خرافة التخلف». في هذه المقالات تفاعل نقدي مع الفكرة التي قرع أمين جرسها، ليعلن أن ليس على العرب أن يذهبوا أبعد من المعقول في نقدهم لأنفسهم. قراؤه ونقاده هنا لا يختلفون معه في الجوهر ولكن في الحيثيات التي من شأنها أن تجعل العرب يتجاوزون حالة النكوص الفكري والسياسي والاجتماعي التي دخلوا فيها وما برحوا أسرى لها.

الملف الثالث كرسته «الجديد» للفن التشكيلي ويتضمن ثلاث مقالات وحوارا؛ المقالة الأولى «واقعية ما بعد الحداثة» والثانية «تجريد عراقي» والثالثة «عادل السيوي- شهريار اللامعنى»، أما الحوار فقد كرسته احتفاء بتجربة النحات المصري آدم حنين.

و «الجديد» تَعد قراءها بأن تظل ملفاتها الفكرية والنقدية مفتوحة للمساهمات المختلفة، من عدد إلى آخر، لكونها ترى في النقد أداة حضارية، وفعلا فلسفياً مؤثراً في النص والحاضر وفي الوعي والتاريخ ■

المحرر

ساشا أبو خليل

لوحة الغلاف للفنان ساشا أبو خليل

بشير بدوي



المحتويات

العدد 37 - فبراير/ شباط 2018



غلاف العدد الماضي يناير/كانون الثاني 2018

هاوية الماضي وسراب المستقبل

حيرة الأجيال الجديدة وثقافة الأسئلة المرجأة

كثيرة هي الأسئلة المرجأة للفكر، ولعل أكثرها غيابا في طيات الوعي هو سؤال المستقبل، ففي ظل حاضر عربي مضطرب ومتفجر، تبدو الثقافة العربية عاجزة عن طرح هذا السؤال ومقاربته بصورة عقلانية، مادامت لم تنجز إجابة شافية تتعلق بالحاضر. أين نحن الآن؟ شعوبا ومجتمعات ونخبا ومثقفين؟ وما هو المشروع الذي يسوغ وجودنا كأمة لها لسان وإرث وتاريخ؟ وما هي طموحاتنا وتطلعاتنا؟ وكيف نرى ذواتنا أفرادا وجماعات في ظل الاضطراب الحاصل، والقلق العظيم الذي يملأ الصدور ويعصف بالوجدان، وقد وقع الزلزال وها هو الحريق يتسع ليلتهم البشر والحجر، ويكاد يفكك الجغرافيات ويأتي على وجود طالما ألفناه بحلوه ومره، واستنمنا إلى صوره فلم نشأ فيها تبديلا.

وإذا ما قلبنا في الأسباب وقفنا على حيرتنا من كثرة الأسباب، فاللغة القديمة سبب، وسؤال الهوية سبب، والتخلف العلمي سبب، والنكوص الفكري سبب، وهيمنة القديم على الجديد سبب، وضعف العقلانية سبب، وغياب الحريات سبب، والفساد المجتمعي المنتشر أفقيا وعموديا سبب، وكذا إلى آخر تلك السلسلة من الآفات الفاشية.

***

وإذا ما اعتبرنا أن الأسباب هي بدورها نتاج لخلل أكبر خلاصته تلك المراوحة الحضارية في ماض مقيم في حاضر ولا يريد أن يتزحزح عن درب المستقبل، أدركنا الوهدة العميقة التي أقمنا فيها قرونا، وما برحنا فيها نقيم، فما نكاد نميز الأفق من السراب.

فإذا ما لاح في أفق الوجود العربي في المجتمعات التي حكمتها أيديولوجيات العسكر سؤال التغيير، واجتمعت الحشود في الساحات، وارتفعت الصرخات تطالب بالحرية والكرامة والمجتمع المدني والدولة الحديثة، وبصيغ جديدة لأجيال جديدة، إذا بسماء الحاضر تغص برايات الماضي، ودعوات العودة إلى المثال تختطف الواقع، والحنين إلى أصول موهومة يصادر العقل ويدفع بالجموع إلى هاوية الخرافة العنف. فالأيديولوجيات الشمولية ماتت في كل مكان إلا في هذا الشرق المثقل بماضيه. والعقلانية نهضت ورسخت في الجوار الأوروبي وفي كل صقع، إلا هنا، في أرض الروايات الأولى، التي ما برحت تمد الاستبداد بأسباب تؤيده، وتعيد إنتاجه أشد قوة وأكثر مكرا، وتعطي الغريم الذرائع للهيمنة على الشعوب وخياراتها، وطرق التجارة وممراتها في مضائق البحار وشعاب اليابسة. فتتداخل أسباب المستبد بأسباب الغريم، وشره القوى المتسيدة في العالم بالتطلعات الثأرية لأمم في الإقليم مجاورة هزمها الصعود العربي في الماضي، وأورثها انتصاره عليها جروحا نرجسية ما برحت تغذي فيها رغبات الثأر. فإذا بأمثلتها حاضرة في رايات تقسم الدين إلى مذاهب، والجموع إلى خنادق متعادية.

كرنفال دموي ومواكب جائعة إلى الموت كلما سقطت أمامها عاصمة ازداد شرّها وتطلعت إلى عاصمة أخرى من عواصم العرب.

وبالعبارة الصريحة، هناك ثلاثة مشاريع مستحيلة، إنما يمكن للفشل العربي في مواجهتها أن يحيلها إلى كابوس ماحق يذهب بكل ما أنجزه العرب في تاريخهم الحديث: مشروع أيديولوجي إيراني يريد أن يسيِّد الخرافة على العقل، ومشروع انتهازي تركي يريد أن يملأ الفراغ ويحصد الغنائم، ومشروع استيطاني إسرائيلي مقيم في قلب الخارطة العربية، متمتع بأسباب القوة العلمية ومتخم بالسلاح، ويملك القدرة على تغذية أشكال عدة من الصراعات في المنطقة، ويعتاش على وجوده مستبدون رفعوا رايات القومية وعسكروا تحتها الحياة العربية، فصادروا الحريات وانتهكوا الكرامات، ومن ثم أفسدوا كل شكل من أشكال الحياة الطبيعية في المنطقة.

أما وقد نبتت لكلا المشروعين، الإيراني والتركي أنياب ومستوطنات في سوريا ولبنان والعراق واليمن، فقد تساويا في النزعة العسكرية مع المشروع الثالث، وباتت خمس من عواصم العرب تحت الاحتلال.

ما سلف ليس خبرا جديدا، فقد طارت أخبار العرب وأحوالهم الغريبة والأليمة في أربع جهات الأرض. فحارت بهم الأمم كما حارت بهم أقدامهم؛ أين يمضون، وأي السبل يمكن لأجيالهم الجديدة أن تسلك لتتجنب هاويات الماضي، وتعثرَ على ضوء المستقبل.

***



عبدالله العمري

هل يكفي أن نتعلق بأذيال الذرائع لئلا نجيب عن الأسئلة الصعبة. وكيف لنا أن نزحزح صخرة الحاضر عن سبيل المستقبل، مادمنا نهرب من الحقائق إلى الأوهام، ونملأ الحاضر بالعثرات.

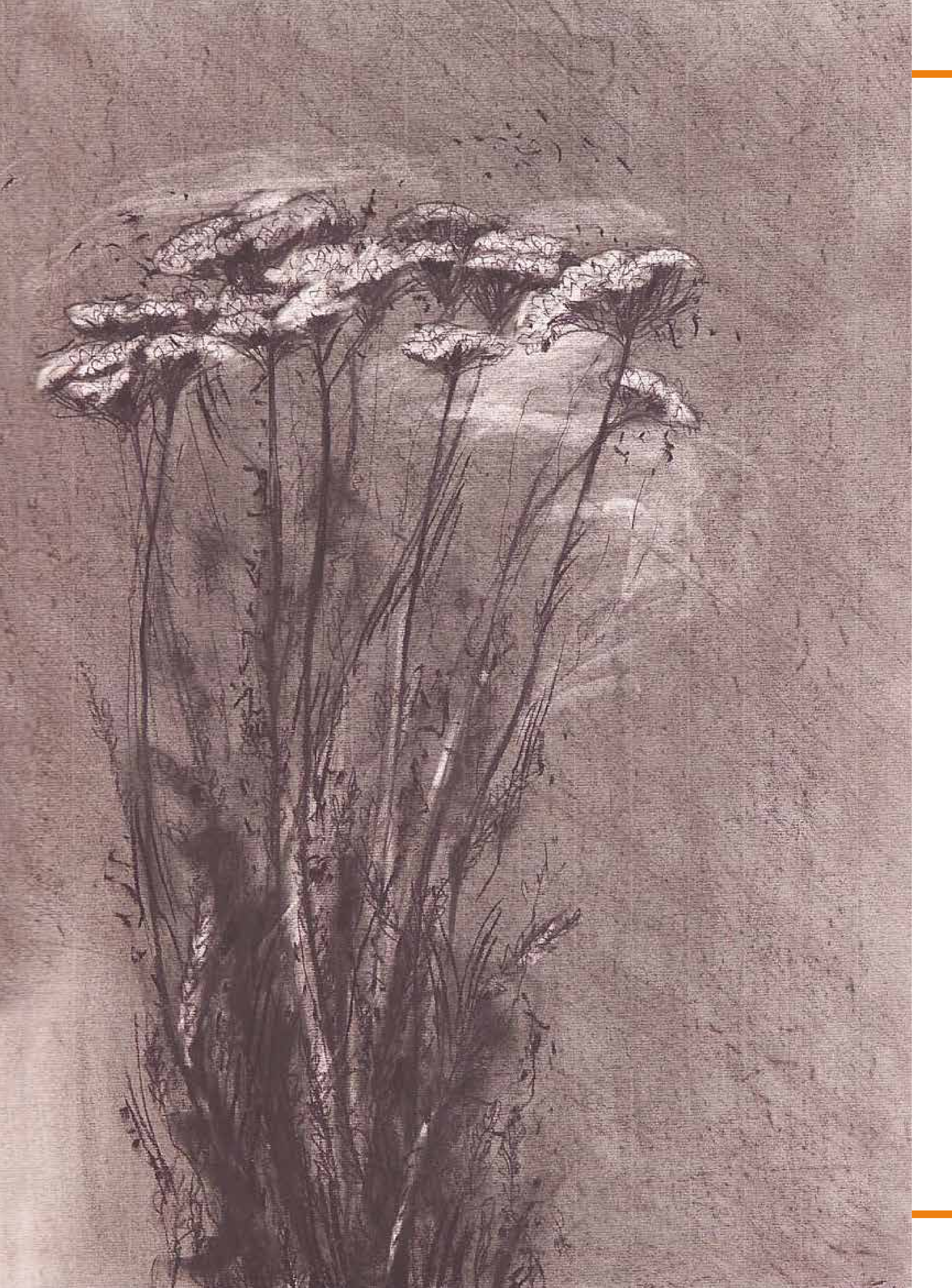
وكيف لنا بعد كل ما جرى ويجري من دم ودموع وانهيارات أن نزحزح ونفكك لغز السؤال، إن لم نستنجد بالعقل ونحرر أجنحة الحلم من قيود الخرافة؟ وهل هناك مرآة أوضح من ثقافة الحقيقة يمكن للأمم أن ترى ذاتها من خلالها؟ هل من أفق يمكن تَرَسّمه بعيدا عن الفكر وقراءاته للواقع والأحوال وللوقائع والتحولات، لا سيما في المنعطفات الكبرى التي تشهدها الأمم والاضطرابات التي تحيق بالمجتمعات؟

***

مبكرا، ومنذ العدد الأول من "الجديد" طرحنا السؤال في الأسباب التي أدت إلى طغيان المشاريع غير العربية في المنطقة مقابل غياب فادح لأي ملمح يوحي بإمكان توليد مشروع حضاري عربي؛ اقتصادي، ثقافي، سياسي بعيد عن آفات الأيديولوجيا، مشروع عقلاني عربي متعدد الأوجه، يسمح بمواجهة طموحات المشروعات ذات الطابع الأيديولوجي الشمولي، أو تلك التي تتطلع إلى الهيمنة على المنطقة العربية. لا سيما ما ظهر منها بفعل الفرص التي أتاحتها ارتدادات "الربيع العربي" وأدت إلى تكامل الأهداف بين المشروعات الثلاثة المشار إليها في ظل تعثر ولادة مشروع تحديثي عربي جريء وطموح ينقل العرب من أشكال الحياة المراوحة في الماضي إلى نظم حكم ومجتمعات تعترف بسنن التطور ومقتضياته وتنقل العرب من الظلمة على النور وتضعهم مرة أخرى تحت شمس العصر.

***

إن غياب العقلانية عن جل المشروعات التي نظمت حياة الناس في العالم العربي، ما خلا بعض الاستثناءات، ولجوء النخب الحاكمة إلى الهيمنة على المجتمعات تحت شعارات قومية باهظة (على رأسها قضية فلسطين بوصفها "قضية مركزية") لم تقدم لأجل معانيها إلا الهزائم والخسارات، مقابل مصادرة الحقوق المدنية وطرائق التفكير، وحشد الجموع تحت شعارات أفرغت من المعنى، هو من بين أولى الأسباب التي أوصلت المجتمعات إلى الحضيض. فلا حياة آمنة مطمئنة ومنتجة للأفراد والجماعات، ولا إدراك لقيمة التنوع، إثنيا كان أو قوميا، أو ثقافيا، في ظل الفكرة العربية، والشعار العربي، وقد التقطته النخبة العسكرية وجعلته سلاحها الأمضى في مواجهة الناس لتحكمهم بالحديد والنار متعللة ومتقنعة بأقنعة زائفة وباسم قضاياهم الكبرى.



يوسف عبدلكي

***

واليوم بات في وسع العربي أن يتحدث عن غياب العقلانية على كل صعيد، فكريا وسياسيا واقتصاديا. فكل شيء هنا، في الشعار، على مدار العقود كان كبيرا وباهظ الثمن.. والمقابل لا شيء؛ فقر وافتقار وفساد وإفساد، وانحطاط تلو انحطاط. وصولا إلى الدرك الأسفل من كل خطأ وخطيئة.

***

لقد أدى فساد النظم ذات الطابع العسكري والأيديولوجيات الشمولية بفعل عسكرة المجتمعات بصورة قهرية، ومصادرة حقوق الأفراد وتطلعاتهم، وتكميم أفواه المعبرين عنهم إلى تهميش النخب المثقفة وشل إرادتها، ثم استتباعها أو تدميرها، وتحويل الجموع إلى قطعان مسلوبة الإرادة تدين للحاكم المطلق بالصلاحيات المتصرف بها تصرف الآلهة بعبيدها، يقرر لها ما يراه، ويحدد لها مصائرها وفق مصلحته الشخصية وما يتفق ومصالح منظومته العائلية ذات الطابع المافيوي، في ظل مناخ من الصمت المهول عن جرائمه ومفاسده، حتى باتت هذه الجموع تلهج باسمه ليل نهار، وتمجد شخصه المهيمن، وقد ملأت صوره جدران المدن واحتلت حتى الحائط الشخصي في البيت والمتجر والنادي والمدرسة والحديقة العامة، ناهيك عن البنك ومركز البريد وسائر مباني الحكومة والإدارات والوزارات والبلديات، بل والملهى الليلي، وكل متنفس يمكن أن يهبّ منه هواء تتلقفه الرئات التائقة إلى الحياة.

***

إنه الدكتاتور. وهو الأب والمعلم والقائد والقدوة في المجتمع. حتى إذا بلغ القهر ذروته وتكشفت الحقائق عن الفساد والظلم والاستعباد ذروة لا احتمال للناس بعدها، وباتت الحياة للناس فضيحة أخلاقية، وانتفض الشباب يطالب بالتغيير، طلبا للخلاص، أخرج الدكتاتور عسكره إلى الشارع وأطلق يد زبانيته فإذا بها عصابات لا تنتمي إلى المجتمع، وإنما هي أيضا قطعان مأمورة يسوقها ربّها الأرضي إلى حيث تصطدم بالمواطنين المحرومين من مواطنيتهم، فتهلكهم أو تهلك.

***

على أن الفتق بات واسعا وما من راتق يمكنه أن يعيد الأمور إلى ما كانت عليه. هنا، عند هذه الحقيقة، سوف يقف الدكتاتور المهدد من قبل شعبه أمام المرآة، ويفكر: أكون أو لا أكون.. إذن ما العمل؟

حقا، ما العمل بالنسبة إلى من وضع نفسه في مواجهة المجتمع كله. الجواب بسيط، فما دامت قواه الذاتية لا تكفي فلا بد إذن من فتح الأبواب للحلفاء والمرتزقة ولكل من له مصلحة في مشاركته بإخماد هذا الغضب واستغلال التطورات لمصلحته. هكذا فكر الأخ الأكبر، وهكذا تصرف لتحل الكوارث الكبرى في أربع عواصم عربية شهدت الهبّات الغاضبة وعرفت الاحتلال الأجنبي.

***

إن الضربات التي وجهت إلى التطلعات الشبابية من بغداد إلى بيروت ومن دمشق إلى صنعاء، بفعل عسكرة الاحتجاجات السلمية، واستقدام المرتزقة من كل مكان إنما استهدفت تحويل الآدميين إلى وحوش، وأحلام المستقبل إلى كوابيس. لكن الأجيال العربية الجديدة التي تنسمت هواء الحرية، وتمكنت من أدوات العصر، أدركت بالخبرة ما للثقافة الحديثة القائمة على قوة العقل من دور في التغيير، وهي لن تقبل أن تعود إلى كهوف الظلام، ولا أن تسمح لأشباح الماضي وعصور الخرافة بمواصلة احتلال ثقافة الحاضر، فهي في الخلاصة تنتمي إلى هذا العصر أكثر من كافة الأجيال التي سبقت، وستظل تنظر جهة المستقبل ■

نوري الجراح

لندن في شباط/فبراير 2018



تقرير المصير والانفصال

اجتهاد نظري في المسألة

علي رسول حسن الربيعي

وليد نظمي

تأخذ مسألة الانفصال وتقرير المصير منحى حادا حول العالم اليوم، إذ تكثر دعوات العديد من الأقليات إلى الاستقلال السياسي عن الدولة التي هي جزء منها. إنها تعبير عن صدع خطير في وحدة ومصير الدول. والسّؤال هنا هو حول ما إن كان يُسمح لأقلّيّة تريد الاستقلال السّياسيّ بالانفصال لتشكيل دولة خاصّة بها. يفضي القبول بهذه الفكرة إلى اتّجاهين متعارضين.

إذا كانت هذه الأقلّيّة تعتبر نفسها أمّة منفصلة فيبدو أنّ المبدأ يدعم مطلبها، فسكّان الكيبك، أو كتالونيا، أو الكرد في تركيا والعراق مثلا، يرون أنفسهم يمتلكون هويّة خاصّة منفصلة عن الكنديّين أو الإسبان أو العرب العراقيين، وهم يرغبون في الاستقلال السّياسيّ على أساس ذلك، إذن نحن ملزمون، من ناحية المبدأ، باحترام حقّ تقرير المصير وبتأييد مطالبهم، لكن ستواجهنا تحدّيات بمجرّد أن تبدأ هذه الهويّات في التّكاثر، إذ لا توجد طريقة من شأنها المساعدة على استيفاء جميع مطالب هذه الأقلّيات طبقا لحقائق الجغرافيا والانتشار السّكّانيّ. أنّ هذه العمليّة قد تأتي بكلفة أخلاقيّة غير مقبولة على شكل تمزّقات ونزوح، وحتى بإبادة لجماعات وجدت في الإقليم.

أنّ فكرة تقرير المصير نفسها ستفسح للكنديّين والإسبان أو العراقيين - التي أخذناهم كمثال هنا- حقّ الدّفاع عن مصيرهم أيضا، وحقّ المطالبة بتحديد مستقبل الإقليم الجغرافيّ الذي حُدّد تاريخيّا بوصفه كنديّا أو إسبانيّا أو عراقيا حفاظا على الوضع السّياسيّ القائم. فهذه الفكرة تتحوّل بشكل حاسم وفاصل في الممارسة العمليّة إذا ما استخدم مبدأ "تقرير المصير" كدعوة إلى تقرير مصير الدّولة نفسها وليس الأمّة. إذ يأتي حقّ تقرير المصير هنا ليدعم مطالبة الدّولة بحقّ ممارسة السّيادة داخل حدودها القائمة، لكن هذه الطّريقة في التّفسير تفقد الفكرة حكمها الأخلاقيّ الأصيل والكثير من مناشداتها التي تتأتّى برؤية مجموعة من النّاس يتقاسمون هويّة مشتركة يرغبون في ارتباط بعضهم ببعض، وفي اتّخاذ قرارات بشأن مستقبلهم على أساسها من جهة. وهي من جهة ثانية تدفع التّمييز الحاسم بين الأمم والدّول من خلال معاملة الأمم كمجموعة من النّاس، الذين هم في الواقع، تحت ولاية قانونيّة لدولة معيّنة ولكنها معرضة إلى الانهيار.

تكشف مسألة تقرير المصير عن أنّها توظّف إمّا كوصفة لإثارة فوضى سياسيّة تكون سببا في إراقة الدّماء، وإما كوسيلة للدّفاع عن حقوق إنشاء دولة. والهدف من إثارتها هنا هو استنطاق الوقائع القائمة للبحث عمّا إن كان ممكنا بناء موقف متماسك بشأنها يتجنّب كلاّ من الموقفين المتطرّفين انطلاقا من مبدأ الوطنيّة.

من أجل النظريّة في الانفصال

قبل البدء في المسائل الجوهريّة يجدر التّوقّف للتّساؤل عن الغرض من وضع نظريّة في الانفصال، فقد اقترح بعض المختصّين تحديدا شبه قانونيّ للانفصال يمكن إدراجه في دستور الدّولة أو في ميثاق الهيئة الأمميّة. ويقصدون بذلك تحديد الشّروط والأوضاع التي يمكن تقنينها رسميّا لتكون مساغا مقبولا تحتكم إليه كلّ جماعة تحاول الانفصال عن دولة قائمة، ولأجل أن يعامل مطلب الانفصال بطريقة مستقلّة من قبل محكمة دستوريّة أو دوليّة تفاديا للاقتتال الدّاخليّ وهو ما يفسح مجالا للنّقاش حول المعايير. فمن ناحية وعن سبيل المثال، من المرجّح أن يكون هناك تحيّز باعتبار الأغلبيّة المطالبة بانفصال الإقليم المعنيّ لصالح المعايير الإجرائيّة التي لا يكون تطبيقها مثيرا للجدل نسبيّا، على حساب المعايير الأخرى التي تواجه صعوبة في التّطبيق لما تنطوي عليه من مضامين وأحكام متنازع حولها كادّعاء التّعرّض للقمع، أو للتّمييز بتجاهل اللّغة، أو بتدمير الثّقافة والتّراث الخاصّين. ومن ناحية ثانية، يتعيّن التّفكير في الآثار المحفّزة على اختلاف تعاريف حقّ الانفصال؛ فالضّرورة تقتضي السّؤال عن إمكانيّة وكيفيّة إدراج هذا الحقّ في دستور الدّولة الذي من شأنه أن يضبط سلوك كافّة السّلطات وطرق إدارة الشّأن العامّ سواء داخل الدّولة القائمة أو على صعيد الإقليم المطالب بالانفصال. ويتوجّه السّؤال الابتدائيّ لأثر هذا الحقّ، ولنتيجة إدراجه في الدّستور إن كان سيجعل الدّولة القائمة مستعدّة لنقل السّلطة للمناطق المرشّحة للانفصال بما قد يتعزّز فيها من مطالب انفصاليّة أو تكون أقلّ استعدادا لذلك. غير أنّه يبدو من الخطأ أن يهيمن الانفصال على تفكير الطّرفين المعنيين بالمسألة، إذ ينبغي وضع المبادئ الأساس أوّلا، ثمّ السّؤال عمّا يمكن أن يترتّب عن هذه المبادئ العامّة من نتائج ومن أثر على سلوك مختلف الفاعلين السّياسيين.

ومقابل هذه النّظريّة القانونيّة يمكن اعتبار نظريّة الانفصال نظريّة في السّياسة تقدّم معنى يوضّح تلك المبادئ التي ينبغي أن تقود التّفكير بمطلب الانفصال، سواء من قبل انفصاليّين أو من قبل مواطنين في الدّولة القائمة نفسها أو أعضاء المجتمع الدّولي الذين قد يُطلب منهم التّدخّل لصالح هذا الطّرف أو ذاك. فالمتعيّن هنا وفي مثل هذه الحالة هو الدّليل الذي يبرّر مطلب الانفصال ويدعم أيّ قرار قد يتّخذ بشأنه سواء تعلّق الأمر باستفتاء شعبيّ حرّ يخيّر سكّان الإقليم المعنيّ بين الانفصال وبين البقاء ضمن الدّولة القائمة والإبقاء على وحدتها وتماسك مكوّناتها، أو تعلّق الأمر بغير ذلك من المبادرات السّياسيّة. فالدّليل الملموس الذي يقبل الملاحظة والقياس حول استجابة المواطنين لمطلب الانفصال، ويبيّن بوضوح تامّ مبرّراته وأهدافه لازمة من اللّوازم السّياسيّة ومن ضروراتها، وفي غيابه لا يكون مطلب الانفصال مقبولا من النّاحية القانونيّة ولا مستساغا من قبل أعضاء المجتمع الدّوليّ بالنّظر إلى النّواحي السّياسيّة.

قد يدفع منتقد بعدم جدوى السّؤال المطروح لانعدام الحاجة إليه مادامت المسألة تسوّى إجرائيّا إمّا بالتّصويت والوصول إلى تحقيق أغلبيّة مساندة وإما معارضة وإما بإعمال طرق أخرى، فالسّؤال حول المبادئ يبقى غير ضروريّ، لكنّ هذه الطّريقة في التّفكير والتّحليل ليست هي الطّريقة المعتمدة في صنع القرار الدّيمقراطيّ، فالملاحظ، مثلا، أنّ النّاخبين يوافقون على ما أقرّه الدّستور للحزب الذي يفوز في الانتخابات من إمكانيات في تدبير الشّأن العام بتشكيل الحكومة لأجل تنفيذ ما وعد به من برامج ومبادرات، ولأنّ نتيجة أيّ استفتاء ينبغي أن تكون ملزمة سياسيّا، لكن هذا لا يمنع من طرح المبادئ الواجب اعتمادها كقواعد مرجعيّة يُحْتكَم إليها عند الاقتضاء كما هو الشّأن بالنّسبة لمبادئ العدالة الاجتماعيّة مثلا. قد يخطئ النّاخبون في بعض الأحيان بتأييد حزب يبيّن عمله الحكوميّ أنّ سياساته أقلّ عدالة ولا تحقّق المصالح والانتظارات، ومع ذلك تبقى

الثّقة سائدة في الإجراءات الدّيمقراطيّة من حيث أنّها إجراءات تستوجب الاتّباع. كيف تختلف الأمور عندما تكون المسألة متعلّقة بالانفصال؟ فحتى لو اعتقدنا يتعيّن أن يتمّ الحلّ إجرائيًا تبقى هناك أسباب معقولة للانفصال وأخرى غير معقولة، ومن غير المناسب ألاّ توضّح تلك الأسباب.

لن تكون النّظريّة الإجرائيّة البحتة حلاّ معقولا ولا مرضيا للانفصال، لأنّه إذا اعتبرنا تصويت الأغلبيّة لصالحه كافيا للتّبرير فسيطرح السّؤال مباشرة من جهة، عن كيفيّة تحديد الدّوائر الانتخابيّة ومن ثمّة عن مشروعيّة التّصويت ومصداقيّة النّتائج. ومن جهة ثانية، عن كيفيّة تحديد الإقليم المعني بالانفصال الذي سيشكّل نفوذ الدّولة الجديدة. فالمرجّح من النّاحية العمليّة أن يتمّ التّفكير بشكل مسبق في مناطق تُحدّد إداريًا بالفعل، مثل منطقة كردستان بالعراق، ومنطقة الكيبك بكندا لكي يتمّ تحديد القاعدة الانتخابيّة الحقيقيّة بشكل علميّ واقعيّ وعمليّ يساعد على تحديد "الشّعب" المستهدف بالاستفتاء. فالخلفيّة النّظريّة تستدعي ضمنا كلّ الظّروف التي من شأنها أن تجعل الاستفتاء مخرجا مناسبا لمعضلة سياسيّة قائمة، أي الموازنة بين الانفصال كمطلب مبرّر وبين الانفصال كأمر غير مبرر لتحقيق السّلميّة وتفادي الحرب الأهليّة. فبالدّسترة واحترام الخلفيّة النّظريّة لكلّ سلوك سياسيّ من النّاحيتين القانونيّة والسّياسيّة يمكن التّعامل مع مثل هذه الحالات بواقعيّة وفعاليّة تميّز المعقول والمقبول منها عن غير المعقول والمقبول. وعلى أساسها أيضا، يمكن الرّدّ على اقتراح فرد أو مجموعة أفراد يطالب بتنظيم استفتاء للاستقلال. فأن يقترح المسيحيون في سهل نينوى في العراق الأنفصال، مثلا، يعتبر اقتراحا غير جدّيّ وغير مبرّر، فيكون الرّد وفقا لما تمّ تشريعه من قواعد آمرة.

إنّ إنجاز نظريّة في الانفصال ليس بالمهمّة البسيطة، لأنّ تقسيم دولة وإنشاء واحدة جديدة مسألة في غاية الجدّيّة، فهي تطرح أسئلة جوهريّة تتعلّق بالسّلطة السّياسيّة، بالهويّات التّاريخيّة، بالعدالة الاقتصاديّة والاجتماعيّة، وبحقوق الأقلّيّات. ولكي تكون نظريّة كافية عليها أن تعالج جميع تلك المسائل بكفاية مفاهيميّة وإجرائيّة، يعني هذا أنّ عليها أن تتبنّى تعدّد المعايير وألاّ تكتفي بالبحث عن الشّروط الضّروريّة الكفيلة بتبرير مطلب الانفصال. إذ عليها



لن تكون النّظريّة الإجرائيّة البحتة حلاّ معقولا ولا مرضيا للانفصال، لأنّه إذا اعتبرنا تصويت الأغلبيّة لصالحه كافيا للتّبرير فسيطرح السّؤال مباشرة من جهة، عن كيفيّة تحديد الدّوائر الانتخابيّة ومن ثمّة عن مشروعيّة التّصويت ومصداقيّة النّتائج. ومن جهة ثانية، عن كيفيّة تحديد الإقليم المعني بالانفصال الذي سيشكّل نفوذ الدّولة الجديدة



أن تراعي مختلف المعايير التي تنسحب على كلّ الاتّجاهات مهما كانت متعارضة لأجل أن تصل إلى رأي محكم وقرار حكيم يوازن بين المطالب المتصارعة، ويساعد بنجاعة على حلّ المسائل المعروضة بما يستدعي احترام وحدة التّاريخ والمصير. باختصار شديد عليها أن تسعف في وضع الهويّة الوطنيّة في اعتبار كلّ الأطراف، وفي التّحسيس بما تقدم تلك الهويّة من أجوبة ومن جاذبية.

مبدأ الهوية الوطنيّة

يمثّل مبدأ الهوية الوطنيّة (مبدأ الجنسيّة) أحد العناصر الثّلاثة التي يشترك فيها سكّان إقليم أو جماعة وطنيّة، ومطلبا مقنعا لتقرير المصير السّياسيّ. فبالرّغم من أنّ الدّولة ذات السّيادة ليست هي الوسيلة الوحيدة والممكنة لتقرير المصير إلاّ أنّها كانت ولا تزال الوسيلة الرّئيسة لتحقيقه، لذلك يحقّ لإقليم أن يطالب على أساس هذا المبدأ بالانفصال عن دولة تعاقديّة. مع أنّ هذه المطالبة ليست بالضّرورة هي الإمكانيّة الوحيدة ولا الوسيلة التي يتعيّن أن تهيمن على غيرها من الوسائل، لذلك يمكن أن تُبطلها اعتبارات أخرى سنأتي على ذكرها لاحقا. وللإشارة فقط، ليس الغرض من هذا المبحث تعداد الأسباب المؤيّدة لتقرير المصير، لكنّ الغاية هي النّظر في بعض تداعيات هذا المبدأ.

إنّ الأقاليم التي تقطنها أمّة متجانسة (عرقيّا) حالة استثنائيّة إلى حدّ بعيد في العالم اليوم، فالمقصود بالدّولة الأمّة أو (القوميّة الوطنيّة) بحسب المتداول والمشهور من التّعاريف جماعة من النّاس يعتبرون أنفسهم أنّهم ينتمون إلى الجماعة نفسها، فيعترفون ببعضهم البعض، ويقرّون بالتزامات خاصة تُجاه بعضهم البعض، ويطمحون إلى استقلال سياسيّ بحكم ما يشتركون فيه من خصائص يؤمنون أنّها تشكّل قاعدة لانتمائهم، وهي التّاريخ المشترك، والارتباط بالمكان الجغرافيّ، والثّقافة العامّة التي تميّزهم عن غيرهم من الجيران. إذا أخذنا هذا التعريف بالاعتبار ونحن ننظر إلى تلك الكيانات التي توصف عموما بأنّها دولة أمّة أو (قوميّة) فمن المحتمل أن نجدها مؤلفة ممّا يلي:

أقلّيات لا تشارك الأغلبيّة في الهويّة الوطنيّة مثل المهاجرين الأتراك في ألمانيا.

أقلّيات تقيم في إقليم ترى نفسها أنّها تشكّل أمّة، وتطمح إلى درجة أكبر من الحكم الذّاتيّ مثل الأكراد في تركيا.

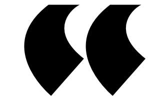
تجمّعات سكّانيّة مختلطة تنحدر من أمم مجاورة مختلفة وتتجمّع في مناطق معيّنة مثل الرّومان والهنغار في ترانسالفانيا.

تجمّعات سكّانيّة تحمل هويّة مزدوجة أو متداخلة، تعيش في مناطق معيّنة كأقلّيّة قوميّة داخل دولة كبيرة مثل الكاتلون في إسبانيا.

وإذا أردنا تطبيق مبدأ الهويّة الوطنيّة (الجنسيّة) على ما يناسب حالة أو أكثر من هذه الحالات المذكورة فينبغي أن يتوجّه السّؤال لماهية السّلطة السّياسيّة بنية وأداء بما يحقّق هذا المبدأ بالنّسبة لكلّ جماعة مادام الحلّ البسيط لها المتمثّل في الأمّة المتجانسة أو الدّولة الواحدة غير ممكن في مثل هذه الظّروف. لا شكّ في أنّ هذا التّطبيق سينطوي لا محالة على أحكام تتعلّق بالكيفيّة التي يتصوّر بها النّاس هوّيّاتهم، وبالكيفيّة التي تربط هويّة جماعة معيّنة بهويّات أخرى. ومثاله مقارنة بين وضع الأكراد في العراق أو في تركيا مع الكاتالونيّين في إسبانيا. فعلى الرّغم من أنّ الكاتالونيّين ينظرون لأنفسهم في دولة إسبانيا كشعب متمايز عن الإسبان إلاّ أنّهم لا يضمرون أيّ عداء عميق أو متأصّل للإسبانّ، ويقدّرون ما يجمعهم بهم من التّداخل الثّقافيّ المتمثّل في الاعتقاد الملّيّ المشترك (الكاثوليكيّة)، ومن مستوى معيشيّ أعلى قليلا من المتوسط الإسبانيّ إذ تعتبر كتالونيا تقليديًا أكثر المناطق الإسبانيّة نموّا وازدهارا اقتصاديًا، كما يعترفون بما يعاملون به من نظرة التّقدير من قبل الإسبانيّين في المناطق الأخرى التي يعيشون فيها. وفي مثل هكذا ظروف لا يعدّ إشكاليًا أن تنظر أغلبية من الكاتالونيّين إلى أنفسهم بوصفهم كتالونيّين وإسبانا في الوقت نفسه، لكن تختلف الحالة الكرديّة في بعض أوجهها عن الحالة الكتالونيّة، مع ما يوجد داخل الحالة الكرديّة من اختلاف في الوضعيّة بين العراق وتركيا. ففي تركيا مثلا يقلّ نصيب الفرد الكرديّ من الدّخل عن نصف المعدّل الوطنيّ، بينما لا يوجد هذا التّمييز في العراق، لأنّ الأكراد متساوون مع باقي العراقيين. وفي تركيا تقمع اللّغة والثّقافة الكرديّة من قبل الدّولة، بينما يتمتّع أكراد العراق بما يتمتّع به جميع العراقيين من الحقوق. ويشترك أكراد تركيا وأكراد العراق



بالرّغم من أنّ الدّولة ذات السّيادة ليست هي الوسيلة الوحيدة والممكنة لتقرير المصير إلاّ أنّها كانت ولا تزال الوسيلة الرّئيسة لتحقيقه، لذلك يحقّ لإقليم أن يطالب على أساس هذا المبدأ بالانفصال عن دولة تعاقديّة. مع أنّ هذه المطالبة ليست بالضّرورة هي الإمكانيّة الوحيدة ولا الوسيلة التي يتعيّن أن تهيمن على غيرها من الوسائل، لذلك يمكن أن تُبطلها اعتبارات أخرى



في ما لهم من تاريخ حافل بالصّراع المسلّح مع الدّولة عراقيّة كانت أو تركيّة. وإذا التفتنا إلى الحالة التركية فسنلاحظ أن القيادات التّركيّة المتعاقبة التزمت لسنوات كثيرة بالمثل الأعلى لأمّة تركيّة متجانسة وموحّدة، ولم تترك مجالا للتّعدّديّة الثّقافيّة خلافا لما كان في العراق، ونظرا لأوضاع الكرد في تركيا طالبوا بالاستقلال فكان مطلبهم يختلف نوعيّا عن الكتالونيّين مثلا. واذا لم يحدث هناك أيّ تحول مأساويّ في الوضع التّركيّ السّائد كالتّحوّل الذي حصل في الدّولة العراقيّة منذ حصول الأكراد على الحكم الذّاتيّ وحتى إعلان الفيدراليّة، فإنّه لا توجد أمامهم فرصة للحصول على اعتراف بهويّتهم الثّقافيّة المميّزة، إلاّ أن يعمل الأتراك والأكراد معا سويّا على تحقيق ديمقراطيّة وعدالة سياسيّة واجتماعيّة. وهذا يعني أنّ الانفصال ليس حلا وحيدا بالضّرورة. فتطبيق مبدأ الجنسيّة على مشكلة كهذه يقتضي البدء بالنّظر إلى ما لهويّات كلّ المجموعات من محتوى فعليّ لاكتشاف ما إن كانت المجموعة (س) لها هويّة متميّزة تجعلها متناقضة مع المجموعة (ص) التي تخضع لمؤسّساتها السّياسيّة على سبيل المثال. وبقدر ما لا يكون ذلك كذلك، فإن أيّ مطلب يمكن أن تقدّمه الجماعة (س) من أجل الاستقلال السّياسيّ لا يكون معزّزا بما يكفي من المبرّرات، وهو ما يعني أنّ مطلبها لن يثبت بشكل حاسم في نهاية المطاف كما هو مبيّن أعلاه بسبب العوامل التّعويضيّة.

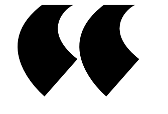
فأحد العوامل التي يجب النّظر إليها بجدّيّة هو المطالبة المنافسة من قبل المجموعة (ص)، وهي الأمّة الأكبر حجما التي ستقسّم أراضيها الحاليّة إذا ما تمّ المضيّ قدما في الانفصال. لذلك فإنّ مطلب الانفصال لا يكون وجيها مقبولا ومشروعا عندما لا يساوي بين الطّريقة التي ترت عبرها الجماعة الصّغيرة علاقتها بالجماعة الكبيرة، وبين الطّريقة التي ترى عبرها الجماعة الكبيرة علاقتها بالصّغيرة. لقد أكّدت الحالات التي سبق أن كانت تحت المناقشة أنّ الجماعة الكبيرة ستهوّن دون تردّد ممّا يميز الأقلّيّة: ستعمد إلى النّظر إليها باعتبارها جماعة تمتلك تباينا واحدا إلى جانب مشتركات كثيرة بدلا من النّظر إليها بوصفها ذات هويّة مستقلّة وخاصّة، ستتّجه حتما إلى اعتبار

أنّ الجماعة (س) ليست جماعة متميّزة ولكن جماعة تتكلّم لغة مختلفة أو لها ثقافة خاصّة. فبينما ينظر الأكراد لأنفسهم كأمّة مميّزة عن الأتراك، ينظر هؤلاء إلى الأكراد باعتبارهم مجرّد أتراك يتحدّثون لغة مختلفة، وما يناظر هذه الحالة نجده عند الأسكتلند والإنكليز، وعند المقدونيّين واليونان. قد يكون هناك إغراء للتّفكير في مثل هذه الحالات بأنّ الغالبيّة سارت باتّجاه خاطئ، فإذا كانت الجماعة (س) لا تعتبر نفسها منتمية للجماعة (ص) فإنّ هذه تتجاهل الهويّة المشتركة مع نظيرتها (س) وقد تصل إلى حدّ رفض أيّ مواجهة للحقائق بهذا الخصوص، لكن نادرا ما تكون هذه المسألة بمثل هذا الوضوح، إذ على افتراض أنّ الجماعتين (س) و(ص) تشتركان في الهويّة الوطنيّة باعتبار الارتباط السّياسيّ لفترة طويلة من الزّمن وهو ما يؤكّد بالفعل أنّ لهما معا سويّا صفة مشتركة حقيقيّة، يكون من المرجّح أنّ الجانبين اعترفا حقّا بالهويّة الوطنيّة كهويّة جامعة، وأنّ الجماعة (س) أدركت ذلك بإحجامها عن التّلويح باللافتة القوميّة. وبالتّالي، فإنّ السّؤال هو كيف يمكن أن تكون للأقلّيّة هويّة خاصّة مميّزة وفي الوقت نفسه شعور بالانتماء لمجتمع أكبر؟

لعلّ الخطأ المغري هنا هو ما قد يغلب على ظنّ الأغلبيّة من شعور بغياب الإحساس بالهويّة المشتركة عندما تعلن الأقلّيّة عن الرّغبة في الانفصال وإنهاء الاتّحاد السّياسيّ، يقارن بعض الكتّاب ذلك بطلاق الأزواج عندما تقرّر امرأة إنهاء ارتباطها بزوجها الذي لا يزال يعتقد أنه يشكّل معها أسرة، ولا يدرك بحكم الموقع في تلك العلاقة أنّ الاتّحاد يستمر بموافقة الطّرفين، لكنّ هذا التّشبيه غير ملائم، ففيما يخصّ الإرادة الواحدة التي يمكن أن تنشأ عن علاقة بين طرفين، فإنّ علاقة الأمم بعضها ببعض ليست كالعلاقة بين الأفراد لأنّ الأمر يختلف حتما عندما يتعلّق باتّحاد إقليم مع أقاليم أخرى، أو جماعة بنظيراتها ضمن دولة أكبر، أو يتعلّق بنقل السّلطة أو بإدارة دولة مستقلّة. فنقطة كهذه تحتاج إلى معالجة هادئة ومتّزنة لما تثير من قضايا حسّاسة سيشار إلى أهمّها ضمن الفقرات التّالية من هذه الدّراسة. إذ لا ينطوي الانفصال كما هو معلوم على الجانب السّياسيّ فحسب، بل يتعدّاه إلى جوانب استراتيجيّة أخرى كالجانب الجغرافيّ بتقسيم الأراضي وما يستتبع هذا الجانب من جوانب اقتصاديّة واجتماعيّة أيضا.



إنّ الأقاليم التي تقطنها أمّة متجانسة (عرقيّا) حالة استثنائيّة إلى حدّ بعيد في العالم اليوم، فالمقصود بالدّولة الأمّة أو (القوميّة الوطنيّة) بحسب المتداول والمشهور من التّعاريف جماعة من النّاس يعتبرون أنفسهم أنّهم ينتمون إلى الجماعة نفسها، فيعترفون ببعضهم البعض، ويقرّون بالتزامات خاصة تُجاه بعضهم البعض، ويطمحون إلى استقلال سياسيّ



وهو ما يقتضي البحث عن أفضل السّبل لفهم حقوق القوميّات في الأراضي التي تقطنها والتّعامل معها على أساس العدل والإنصاف. قد يبدو أنّ ما على المحكّ في مثل هذا الموضوع هو حقوق الملكيّة، فعن سبيل المثال: أنا أملك قطعة الأرض هذه، وأنت تملك تلك، وهكذا الكلّ يملك أراضي الإقليم الذي له مسمّى معين. وإذا كانت هذه هي النّظرة التي تؤطّر التّفكير في المشكلة، فإنّ الجماعة التي تقطن منطقة متّصلة وتطالب بالانفصال ستكون مضطرّة إلى تأكيد حقوق الملكيّة المشتركة لإنشاء مطالبة تجزم بملكيّة الأرض التي تسعى لأن تؤسّس عليها الدّولة، لكن والحال كما قال بوكانان، لا يمكن فهم العلاقة بين شعب والأراضي التي يقطنها على هذا النّحو وبهذه الشّروط فقط. إنّنا عندما نقول أراضي كردستان، مثلا، لا نعني أنّ الأكراد يمتلكونها كما يمتلك الفرد عقّارا محدّدا، وإنّما نعني أنّ للكرد مطالب مشروعة في ممارسة السّلطة على أراض يقطنها غالبيّتهم، وتعرف باسمهم في إطار حكم ذاتيّ للمنطقة يشمل كلّ الصّلاحيّات كتحديد السّياسات، وتقرير الأحكام، وصيانة الحقوق وفي مقدّمها حقّ الملكيّة، لكنّ الأكراد لم يعودوا مقتنعين بحكم ذاتيّ فقطّ وإنّما يسعون إلى بناء دولة قد يتجاوز إقليمها حدود العراق إلى الدّول المجاورة، ومن ثمّة فهم يستلهمون من الحالة الأيسلنديّة التّأسيس للدّولة عبر التّأسيس لمؤسسات جديدة تماما حتى مع ما قد يُحدث مثل هذا التّأسيس في المنطقة من زلزال سياسيّ.

لا شكّ أنّ الشّعب الذي يقطن إقليما محدّدا يشكّل مجتمعا سياسيّا، لذلك فهو يؤسّس لمطلب الانفصال عبر ما يرسي من أعراف من خلال الممارسة السّياسيّة، فضلا عن قرارات تدبير الأشغال العامّة وتشريع القوانين، وتشريع الحقوق الجماعيّة والفرديّة، بالإضافة إلى الانخراط في ما يشكّل سمات الإقليم ومظهره المادّي المميّز. يأخذ هذا مع مرور الوقت أهمّيّة رمزيّة، كدفن الموتى في أماكن معيّنة، وإقامة الأضرحة والآثار الدّنيويّة وغيرها من الأنشطة ممّا ينشئ روابط بالأرض لا تزعزعها عروض بديلة، وهو ما يبرّر في المحصلة مطلب ممارسة السّلطة السّياسيّة على الإقليم على نحو يلغي مستقبلا كلّ مطالبة منافسة تستند إلى التّاريخ في المجادلة باستلحاقه وحكمه.



وليد نظمي

بالعودة إلى حالة المجتمع المتعدّد حيث الأقلّيّة (س) ترغب في الاستقلال عن الأغلبية (ص) على أراضي الإقليم الذي تقطن به يبرز السّؤال عمّا إن كان ممكنا لـ(س) تقديم مطلب مشروع قانونيّا ومبرّر سياسيّا لكي تستمرّ في فرض السّيطرة على الإقليم المعني؟ يعتمد الجواب على نوعيّة العلاقة بين الجماعتين وكيفيّة تطوّرها تاريخيّا. فقد تكون هنالك حالة متطرّفة تعبّر من خلالها الجماعة (س) عن عدم الرّغبة في أن تكون جزءا ضمن الجماعة (ص) التي تعتبرها قوّة احتلال، ومثاله علاقة سكّان دول البلطيق الأصليّين بالأغلبيّة في الاتّحاد السّوفيتي سابقا، حيث لم يكن هناك مجتمع سياسيّ حقيقيّ بين الجماعتين (س) و(ص)، ولم تكن مشاريع جماعيّة مشتركة وحرّة بين الطّرفين. فمن الصّعوبة الإقرار بشرعيّة مطالب الجماعة (ص) بأراض تقطنها جماعة (س) إلاّ بقدر ما تملك فيها من استثمارات ماليّة، وفي مثل هذه الحالة تدفع الجماعة (س) تعويضات للجماعة (ص) مقابل تلك الاستثمارات إن هي أعلنت الانفصال. وفي حالة متطرّفة أخرى نجد الجماعة (س) رغم امتلاكها خصائص أو سمات تميّزها عن الجماعة (ص) إلاّ أنّها مع ذلك تشعر بالحرّيّة والمساواة في مجتمع تعدّدي، غير أنّ القوميّة الجديدة التي تسعى لبنائها وإحراز الاعتراف بها ليست نتيجة استغلال تاريخيّ وإنّما ناجمة عن التّطوّرات الثّقافيّة التي تجعلها تريد الآن السّيطرة على مجريات الأحداث في إقليمها الخاصّ درءا لما قد يهدّد لغتها بالانقراض أو يهدّد سماتها الثّقافيّة بالمسخ والتّشويه. ففي مثل هذه الحالة يقف مطلب الجماعة (س) على أرضيّة حقوقيّة صلبة تجعله شرعيّا، لا ترقى مطالب الجماعة (ص) إلى منافسته وإبطاله حينما تسعى إلى تجريد الأقلّيّة (س) من جزء من الأراضي تحت طائلة الدّفع بالمساهمة في تنميتها أو بزعم امتلاكها. فقد يثبت مطلب الجماعة (س) في النّهاية إذا لم يكن هناك حلّ توافقيّ للمسألة لأنّه الأقوى، غير أنّ هناك سببا قويّا في مثل هذه الحالة لإيجاد حلّ يعطي الجماعة (س) شكلا من الحكم الذّاتيّ الذي لا يصل إلى الاستقلال. وتنطبق هذه الحالة في ما أعتقد على الأسكتلند والولش في بريطانيا، والكتالون والباسك في إسبانيا وكندا وممكن جدا أن تنطبق على الأكراد في تركيا والعراق.

ننهي هذه المناقشة بالقول: إنّ الاحتكام إلى مبدأ الهويّة الوطنيّة أو "الجنسيّة" وتقديمه مبرّرا لتقرير المصير، يقتضي تطبيق معيارين على أيّ انفصال محتمل: يقضي الأوّل بتشكيل هويّة منفصلة بوضوح عن هويّة الأمّة الأوسع، والتّحرّر من الشّراكة معها. بينما يتطلّب الثّاني القدرة على التّحقّق من مطلب الانفصال بتبريره قانونيّا، وإثبات شرعيّة ممارسة السّلطة على الإقليم المعنيّ بالانفصال سياسيّا إذ لا يمكن تطبيق هذه المعايير آليّا، لأنّ تطبيقها يتطلّب حكما ودرجة من الفهم التّاريخيّ. وفي حال استيفاء كلا المعيارين يكون لدى الجماعة المعنيّة مطلب حقيقيّ وواقعيّ يسمح لها بالانفصال، لكن يبقى هذا المطلب غير حاسم متى ما تدخّلت



عوامل أخرى ذات وزن ومقبوليّة في الاتّجاه المعاكس، حيث تفضي النّظرة الأوّلية على المطلب المناهض للانفصال إلى القبول به حتما ودون تردّد. وفي ما يلي عرض لبعض العوامل الأخرى التي قد تحتسب في الحكم النّهائيّ.

مسألة الأقليات والأعداد

الحالة البسيطة هي جماعة وطنيّة غير متجانسة تضمّ أقلّيّة (س) تقطن إقليما محددا تسعى للانفصال عن الدّولة التي تشكّل فيها (ص) الأغلبيّة، لكن الحالة المعقدة هي أن توجد في الإقليم المطالب بالانفصال بقيادة الأقلّيّة (س)، وحتى بافتراض شرعيّة المطالبة طبقا للمعايير المذكورة آنفا، أعداد من الأغلبيّة (ص)، وأخرى لا تنتمي ل(س) ولا ل(ص). وهو ما يعني أنّ هذا الانفصال ليس تحوّلا من مجتمع غير متجانس وطنيّا إلى مجتمع متجانس وطنيّا؛ وإنّما يعني في الواقع استبدال نمط غير متجانس بآخر غير متجانس أيضا.

إنّ الافتراض الذي يقود المناقشة هنا هو أنّ لكلّ عضو قيمة بصفته مواطن دولة تحتضن أمّة؛ فلئن كان الفرد عضوا ينتمي لأقلّيّة لا يعني ذلك بالضّرورة أنّ الأمر كارثة ولا خيار أو قدر سيّء. فكيف إذن ينبغي أن تقدّر الأمور قبل الانفصال وبعد حصوله بإعمال هذا المبدأ قاعدة ومعيارا؟ بأيّ إحصاء الأفراد الذين يعيشون في دولة ويشكّلون فيها أقلّيّة وطنيّة أحد المخارج المقترحة، لكن السّؤال الذي يواجهنا هنا يتعلق بمن هي الجهة المخوّلة التي لها صلاحيّة تحديد معايير الانتماء ثمّ الإشراف على الإحصاء، وفي الحالة المتوخاة حيث ستفضّل تلك الأقلّيّة الاستقلال بافتراض أنّ الجماعة (س) هي التي تشكّل الأغلبيّة في الإقليم الذي يطالب بالانفصال، فإنّ الدّولة الجديدة ستتشكّل من أكثريّة هي الجماعة (س) إلى جانب أقلّيّة لم تستوف المعيار هي من الجماعة (ص) أو غيرها من أصحاب الهويّات المغايرة. فإذن، بناء الدّولة الجديدة (س) لم يغيّر وضع الانفصاليّين كثيرا عمّا كانوا عليه في دولة الأغلبيّة (ص)، لأنّ التّركيبة الاجتماعيّة المنسجمة لم تتحقّق، كذلك الحال بالنّسبة للأقلّيّات الأخرى في كلتا الدّولتين.

لا يأخذ هذا الاقتراح بالاعتبار سوى الحقائق السّياسيّة للحركات الانفصاليّة التي تفترض على وجه الخصوص، أنّ معاملة الأقلّيّات القوميّة في الدّولة (س) الجديدة لن تكون



الجماعة (س) ليست جماعة متميّزة ولكن جماعة تتكلّم لغة مختلفة أو لها ثقافة خاصّة. فبينما ينظر الأكراد لأنفسهم كأمّة مميّزة عن الأتراك، ينظر هؤلاء إلى الأكراد باعتبارهم مجرّد أتراك يتحدّثون لغة مختلفة، وما يناظر هذه الحالة نجده عند الأسكتلند والإنكليز، وعند المقدونيّين واليونان. قد يكون هناك إغراء للتّفكير في مثل هذه الحالات بأنّ الغالبيّة سارت باتّجاه خاطئ

أسوأ من معاملتها في الدولة (ص) الأصليّة، إذ ستقابل معاملة الأقلّيّة (ص) في دولة (س) بمعاملة الأقلّيّة (س) في دولة (ص)، كما سيقابل الحكم الذّاتيّ الذي سيعطى للأقلّيّة (س) في الدّولة الأصليّة (ص) بما سيمنح من استقلال ذاتيّ للأقلّيّة (ص) في الدّولة الجديدة (س) والعكس صحيح، لكن في الكثير من الحالات يكون هذا الافتراض غير واقعيّ إلى حدّ بعيد، حيث يرى عالم الاجتماع دونالد هورويتز أنّ الانفصال يزيد من حدّة الصراع بين الجماعات دائما. فمن أجل تبرير مطلب الانفصال قد تلجأ الجماعة (س) إلى المبالغة في السّمات التي تجعلها تختلف عن الجماعة (ص)، ومتى ما نجحت في ذلك، فمن المرجح أنّها سترغب في تطهير الدّولة الجديدة من التّأثيرات المهلكة بتذويب العناصر المنتمية للجماعة (ص) من خلال حملات القمع وعمليّات الإخضاع الثّقافيّ وفي الحالة المتطرّفة عبر التّطهير العرقيّ الذي يشاهد اليوم في بورما. إنّ التّأثير الجانبيّ للانفصال قد يكون محفّزا لنزاعات جماعية جديدة،، وهو ما يفضي إلى سلوك طريق الاقتتال الدّاخليّ بين الجماعات الفرعيّة.

ومن الخطأ البالغ افتراض عدم وجود تغيير في الموقف الأقلّيّ لجماعة (س) التي تعدّ نفسها مجرّد ما تبقّى من دولة (ص) نتيجة التّواجد في هذا المكان، يبدو واضحا أنّها تشكّل أقلّيّة صغيرة تعتقد أنّ تأثيرها السّياسيّ سيكون أقلّ ممّا لو كانت مستقلّة. فقد لا تكون هناك أي دوائر انتخابية تنتخب أعضاءها بانتظام للبرلمان، وقد تجرّد من الحقوق الخاصّة كالحقوق الثّقافيّة باعتبار أنّه لم يبق منها سوى فئة قليلة جدّا تستدعي القلق بشأنها بالإضافة إلى الاهتمام الخاصّ. كما قد يجادل قادتها السّياسيّون في الدّولة (ص) بأنّ وجود الدّولة (س) يوفّر حماية نوعيّة لتلك الجماعة ولثقافتها، إذ سيغيّر إنشاء دولة (س) الهويّة السّياسيّة لأعضاء الجماعة (س) ممّن بقي منهم خارجها. فقد يعزّز وجود تلك الدّولة إحساسهم بقيمتهم الذّاتيّة في بعض الأحيان النادرة، أو قد يشعرون بالمزيد من الاستبعاد من قبل جماعة (ص) غير أنّ هذا الشّعور سيكون بالمثل [إذا كنت تعتقد أنّك لا تنتمي لهذه الأرض فلماذا لا تنتقل إلى أرض (س)؟]. ومن ثمّة، سيكون من المرجّح أن تزداد حالة

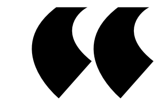
من تقطّعت بهم السّبل من جماعة (س) نتيجة الانفصال.

للأسباب المذكورة يبدو أنّ اقتراح تسوية مسألة الأقلّيات عن طريق الإحصاء وعدّ الرّؤوس غير كا على الإطلاق، إذ يتعيّن إصدار أحكام تتعلق بكيفيّة تغيير وضع المجموعات المختلفة عبر إنشاء دولة جديدة. والسّؤال في مثل هذه الحالة يتناول البحث عمّا إن كان مبدأ الهويّة الوطنيّة (أو الجنسيّة) يرشد إلى حلّ واقعيّ وعمليّ، ولا بدّ في هذا الصّدد من توضيح حقيقة أنّ المبدأ لا ينادي بإنشاء دول متجانسة ثقافيّا أو عرقيّا، ولكنّه يدعو إلى تقاسم هويّة وطنيّة مشتركة واحدة وموحّدة تترك قدر الإمكان مساحة للتّنوّع الاجتماعيّ المبنيّ على الاختلاف والمغايرة في العرق واللّغة، في الملّة والمذهب، كما في الرّأي السّياسيّ وما إلى ذلك. والمؤكّد أنّه إلى جانب مبدأ الجنسيّة يأتي إقرار مبادئ أخرى كمبادئ حقوق الإنسان مع ما تتضمّن من مبادئ تحمي حقوق الأقلّيّات، ومبدأ العدالة، ومبدأ المساواة وغيرها. فتنزيل هذه المبادئ في الواقع اليوميّ بوضعها موضع التّنفيذ يخلق ارتياحا في الأوساط الاجتماعيّة على اختلافها. كما أنّ وضعها بالاعتبار عند النّظر في قضايا معيّنة خصوصا عندما يتعلّق الأمر بمطلب الانفصال يساعد على الحكم، وعلى تقدير ما إن كانت حقوق تلك الأقلّيّات أفضل أو أسوأ لقبول أو ردّ المطالبة بالانفصال.

والواضح أنّ هذه التّقديرات صعبة، لكن الفعل الوحيد الذي لا يمكن ارتكابه هو قبول الوعود والتّأكيدات التي قد يقدّمها الانفصاليون هكذا ببساطة كما هي، ودون ضمانات. فالفلاسفة السّياسيون الذين كتبوا عن هذا الموضوع يميلون في الواقع إلى القبول بالانفصال شريطة أن يلتزم الانفصاليون باحترام حقوق الأقلّيات في الدّولة الجديدة التي هم بصدد إنشائها وتشكيلها. لكن كيف يمكن تطبيق هذا الشّرط على حالة فعلية؟ ما هي القيمة الحقيقيّة لتعهد يقدّم بهذا الخصوص؟ علما أنّه بمجرّد تشكيل الدّولة الجديدة والاعتراف بها تدخل حيّز التّنفيذ قواعد آمرة قويّة تقضي بعدم التّدخّل الدّوليّ في الشّأن الدّاخليّ، واذا وضعنا هنا في الاعتبار تجربة يوغوسلافيا السّابقة فسنجد أنها أكّدت لنا أنّه من الصّعب جدّا السّيطرة على الانتهاكات واسعة النّطاق لحقوق الأقلّيات من الخارج. فهناك خطورة كبيرة في



لا شكّ أنّ الشّعب الذي يقطن إقليما محددا يشكّل مجتمعا سياسيا، لذلك فهو يؤسّس لمطلب الانفصال عبر ما يرسي من أعراف من خلال الممارسة السّياسيّة، فضلا عن قرارات تدبير الأشغال العامّة وتشريع القوانين، وتشريع الحقوق الجماعية والفرديّة، بالإضافة إلى الانخراط في ما يشكّل سمات الإقليم ومظهره المادّي المميّز. يأخذ هذا مع مرور الوقت أهمّيّة رمزيّة



السّماح للانفصال بالحدوث لما قد يكون من تغاضٍ ضمنيّ عن سوء معاملة الأقلّيات في الدّولة المشكّلة حديثا، وهو أمر لن يكون من الممكن القيام بشيء حياله في مراحل لاحقة من سوء المعاملة تلك.

قد يقود مبدأ الهويّة الوطنيّة نفسه إلى التّفكير في وجهات نظر أخرى، وجهات تستدعي رؤية كامنة تدعو إلى أن يتقاسم مواطنو الدّولة هويّة وطنيّة شاملة تتيح مجالا للاختلاف الثّقافيّ، لكن إلى أيّ مدى يمكن تحقيق هذه الرّؤية المثاليّة على حالة معيّنة؟ بل إلى أيّ مدى تتضمّن الهويّة المعنيّة بطبيعتها عناصر يمكن أن ترتبط بثقافة مجموعة إثنيّة معيّنة؟ فإذا كانت الهويّة الوطنيّة للجماعة (ص) غير متبلورة نسبيّا وكانت هوية الجماعة (س) تتضمّن عنصرا دينيّا أو عرقيّا أقوى على سبيل المثال، فمن الواضح أنّ هناك فرصة متاحة بشكل أفضل للجماعة (س) بسبب ما لها من هويّة مشتركة يمكن أن تتطوّر في الدّولة الأصل (ص) على العكس ممّا قد يحصل لها في الدّولة الانفصاليّة (س). وللإشارة لا يعني هذا المعيار بالضّرورة تأييد الوضع الرّاهن أو تزكيته، وإنما يقصد به التّنبيه إلى حقيقة أنّه في الكثير من الحالات لا سيما منها تلك التي تكون فيها الدّولة القائمة راسخة منذ وقت طويل، الشّيء الذي مكّنها من إرساء آليّات جيّدة للتّعامل مع التّعدديّة حيث يغدو مطلب الانفصال غير واقعيّ وغير مبرّر بما يلزم من النّاحية السّياسيّة. إذ لا يتوقّع أحد بخصوص قضيّة الكرد في العراق مثلا أن تقوم دولة كردستان المستقلة بحماية الحقوق الخاصة بالأقليات في كردستان بكفاءة وفعالية أفضل مما هو حاصل من انتهاك لحقوق هذه الأقليات في العراق، وأيضا لا يتوقّع أحد بخصوص قضيّة الكيبيك مثلا، أن تقوم دولة الكيبيك المستقلّة بحماية الحقوق الخاصّة بالأقلّيّة النّاطقة بالإنكليزيّة على الأقلّ بنفس الكفاءة والفعاليّة التي تقوم بها كندا اليوم في حماية حقوق المتحدّثين بالفرنسيّة. بتعبير أكثر وضوحا يصعب أن نتصوّر تطوّر هويّة وطنيّة متفتّحة ومتقبّلة لغير الكرد في كردستان بسبب غياب تقاليد احترام حقوق الإنسان والأقليات في الشرق الأوسط عموما وفي العراق خصوصا، أو للنّاطقين بالإنكليزيّة



في كيبيك، على نحو ما تطوّرت به الهويّة الكنديّة للمتحدّثين بالفرنسيّة في جميع أنحاء كندا بفضل التّرويج النّشط للحديث بها الذي أدى إلى أن تكون الثّقافة الفرنسيّة عنصرا مؤسّسا في تلك الهويّة.

لا يوجد سبب يدعو إلى الاعتقاد بإمكانيّة احترام حقوق الأقلّيات عندما يتعذّر التّعايش السّلميّ في المجتمعات المختلطة ومع اندلاع حرب أهليّة تصبح المصالحة أو التّوافق أمرا غير ممكن بسبب ما تأصّل من عداء متبادل، وحينئذ لن تنجح أيّ صيغة لتقسيم الإقليم. إذ يكون من الضّروريّ التّفكير في تبادل السّكان ابتداء لأجل إنشاء كيانات متجانسة وطنيّا، فاقتراح كهذا سيرحّب به معظم اللّيبراليّين لأنّ خلافه يذكِّر بالشّبح المرعب للتّطهير العرقيّ وبالتّرحيل القسريّ. لا شكّ أنّ الكثير من التّحوّلات السّكّانيّة قد حدثت في الواقع بشكل أو بآخر تحت طائلة الإكراه الفعليّ، لذلك ينبغي أن نكون مستعدّين للتّفكير في عمليّة تخضع لإشراف دوليّ تكون أقل كلفة من النّاحية الإنسانيّة وأقلّ ضررا من النّواحي الاجتماعيّة، بحيث يتمّ منح المرحّلين حوافز ماليّة لتبادل الممتلكات والعقارات إذا كان البديل عن ذلك هو ما شهد العالم من أحداث دامية في البوسنة.

وعموما ينبغي عند معالجة مسألة الأقلّيات ألاّ يكون المبدأ هو السّماح بالانفصال عندما تطالب به أغلبيّة إقليميّة، بل يتعيّن حثّ كلّ الأطراف على البحث عن الوسائل العمليّة التي تحقّق التّعايش بشكل أفضل، وتوفّر فرصا فعليّة لخلق دول ذات هويّات وطنيّة متجانسة نسبيّا تحمي حقوق الأقليّات داخليّا من النّواحي الاجتماعيّة والثّقافيّة وغيرها. للإحصاء أهمّيّة في معرفة الخارطة السّكّانيّة والإحاطة بالوضع الاجتماعيّ والثّقافيّ لمختلف الفئات، وينبغي أن تحتسب العواقب لأكثر من ذلك عندما تبدو الأوضاع سيّئة للغاية بالنّسبة للأقلّيات حيث قد يكون من الضّروريّ تشجيع بعض السّكّان على نقل مساكنهم قدر الإمكان.

مسألة العدالة والتّوزيع

يرد التّساؤل عمّا إن كانت الاستجابة للمطالب الانفصاليّة المتعلّقة بتطبيق مبادئ العدالة التّوزيعيّة تحقّق نتيجة أفضل في الاستجابة للانفصال، عندما يبدو أنّ المطالبة بتطبيقها أمر مستخف به لا سيما في فترات الرّكود الاقتصاديّ التي تؤثّر سلبا على الأوضاع الاجتماعيّة داخل الدّول بما فيها المستحدثة نتيجة الانفصال، والتي من المرجّح أن تؤثّر على حجم التّبادل بتغيّر نمط التّوزيع الاقتصاديّ بينها. من الملاحظ عند تتبّع المناقشات التي تناولت هذه المسألة أنّها تعطي لمبادئ العدالة بعدا استراتيجيّا، ومكانا بارزا في نظريّة الانفصال المشروع. ومن ثمّة يأتي السّؤال عن الدّواعي والاعتبارات الفعليّة التي تحتّم تعديل الاستنتاجات المتوصّل إليها بخصوص هذه المبادئ.

إنّ المسألة الأولى التي يتعيّن تسويتها هنا هي نطاق المبادئ المعنيّة. بمعنى هل ينبغي اعتماد مبادئ العدالة التّوزيعيّة كأعراف موجّهة في تحكيم القانون الدّوليّ مع ما يكتنف تطبيقها على الصّعيد العالميّ من صعوبات ومشكلات، أم اعتمادها كمبادئ لها نطاق محدود يتأتّى من التّطبيق العمليّ لها عبر المؤسّسات المحلّيّة؟ يحلّل بوكانان هذه القضيّة برسم التّباين بين "العدالة كمعاملة بالمثل" وبين "العدالة التي تركز على الموضوع»، حيث يرى أنّ التزامات الأولى لا تقع إلاّ بين مساهمين في مشروع تعاونيّ، بينما لا تفرض الأخيرة أيّ قيود من هذا القبيل. غير أنّ مبادئ العدالة التّوزيعية لا سيما المبادئ المقارنة منها مثل المساواة والحاجة والاستحقاق، لها بالفعل نطاق محدود لا تعيّنه الممارسة التّعاونيّة التي تستهدف تحقيق منفعة متبادلة؛ بل تعيّنه مواضعات مجتمع يعترف فيه الأعضاء بعضهم بالبعض وبالانتماء إليه جميعا على السّويّة. يتجنب هذا الرّأي طبعا ما يعتبره بوكانان الضّعف الرّئيس للعدالة بوصفها معاملة بالمثل حينما يعتبر أنّه لا يمكن الاعتراف بالتزامات العدالة تُجاه أولئك الذين لا يستطيعون الإسهام في خطّة للتّعاون الاجتماعيّ، مثل ذوي الإعاقة الخطيرة. وإذا كان نطاق مبادئ العدالة يحدّده ما يتواضع عليه المجتمع المعنيّ من حدود، فإنّ هذه المبادئ ستشمل حتما أولئك الأفراد الذين لا يستطيعون المساهمة في النّاتج الاجتماعيّ لسبب أو لآخر، إذ ستطبّق عليهم مثلا مبادئ المقارنة مثل مبادئ المساواة والحاجة والاستحقاق، لها بالفعل نطاق محدود. وعموما الأمم ليست هي المجتمع الوحيد الذي يمكن أن يُحسب على هذا المنظور، وإن كانت هي الأهمّ.

إذا كانت هذه هي الصّورة فكيف إذن نحكم على عدالة مطلب الأنفصال؟ لا شكّ أنّ الأصل يقضي بالحفاظ على مبدأ الوحدة في مجتمع تخضع مؤسّساته لدرجة أوثق من مبادئ العدالة التي يوافق عليها المواطنون، ومتى ما حدث الانفصال نتيجة سبب من الأسباب، أو تحت أيّ ظرف من الظّروف تتشكّل بالتّبع جماعتان سياسيّتان يتجّسد بشكل أو بآخر في كلّ واحدة منها إحساس بالعدالة بين الأعضاء، لذلك يكون من المزايدة الباطلة اعتبار الانفصال سببا لتحقيق العدالة. إذ يحاجج الموقف المؤيّد للانفصال بسخط الأقلّيّة (س) بسبب ما عانت من ظلم في الدّولة الكبيرة، إمّا لأنّ المبادئ التي اشتركت فيها مع الأغلبيّة لم تنعكس بشكل كاف في سياسات الدّولة، وإما لأنّ تلك المبادئ التي تقاسمتها داخل الجماعة (ص) قد نُفّذت بطريقة تمييزيّة. ويحاجج الموقف الرّافض للانفصال بما جنّدت الدّولة الأكبر من موارد وفّرت الحماية من أنواع العوز والحرمان لجميع الأعضاء في كلتا الطّائفتين. والحقيقة التي لا تقبل المراء والمجادلة أنّ الجماعة (س) والجماعة (ص) ستتلقّيان معا معاملة مختلفة بعد الانفصال سواء من قبل الحكومتين أو من قبل المؤسّسات الدّوليّة، وهو سبب آخر ينضاف لمعارضة الانفصال والوقوف ضدّه. وينطلق ذلك من مقدمة هي أن مبادئ العدالة النسبية تطبق داخل المجتمعات وليس في ما بين مجتمعات في دول أخرى. فإنه ليس من الظلم مثلا أن الألمان يتمتعون بمتوسط دخل أعلى أو رعاية طبية أفضل من الإسبان، لذلـك إذا كان الباسكيون ينفصلون عن إسبانيا، فلن يكون هناك أي ظلم إذا كانوا يحصلون على مستوى معيشي أعلى (أو أدنى) من مواطنيهم السابقين.

يعني هذا بشكل عامّ أنّ حجّة العدالة ستتعزّز بإعلاء الوطنيّة كانتماء ومبدأ جامع بدل التّعويض بالحجّة الأصليّة لتقرير المصير، لكن عندما تتعارض الهويّة الجماعيّة لمجموعتين أو أكثر داخل الدّولة بشكل جذريّ، فيعني ذلك أنه من المحتمل جداً سيحصل مجتمع الأقلّيّة على معاملة غير عادلة لواحد أو لكلا السّببين المبيّنين أعلاه. ومن المرجح أن تنافر الهويّات الخاصّة يأتي كمحصلة طبيعيّة لما يعتمل داخل الثّقافات العامّة من تناقض، وبالتالي فهو مختلف نوعا ما لما تتطلبه العدالة. وبالمثل عندما يوجد قدر كبير من العداء بين المجتمعات المحلية، سيشعر الزعماء السياسيون في مجتمع الأغلبية بإغراء قوي لممارسة سياسات تمييزية لصالح أتباعهم. إنّ الهويّات الجماعاتيّة تتقارب بشكل أوثق على المستوى الوطنيّ كلّما تحقّقت العدالة، وليس محتملا أن يدعم مبدأ الجنسيّة ولا العدالة التّوزيعيّة مطلب الانفصال.

عند التّفكير في ظروف أخرى يمكن أن تلجأ إليها العدالة للاعتراض على حالة انفصاليّة يبدو أنّ لها ما يبرّرها من نواح أخرى، تبرز حالتان هما:

أولا، أنّ الانفصال كما لاحظ العديد من الباحثين قد يكون غير عادل إذا حرم الدّولة الأصليّة من بعض الموارد القيّمة التي تمتلكها أو التي تمّ إنشاؤها بمجهود جماعيّ مثل ثروة طبيعيّة نصّ عليها دستور الدّولة السّابقة للانفصال بوصفها ملكا عامّا لكلّ المواطنين، أو استثمار ماليّ كبير قامت به تلك الدّولة في إنشاء محطّة لتوليد الكهرباء على أراضي الإقليم المطالب بالانفصال؛ حيث يمكن من حيث المبدأ حلّ هذه المسألة من خلال نقل الدّفع من الدّولة الجديدة (س) إلى ما تبقّى من الدّولة الأصل (ص) بالرّغم من صعوبة الاتّفاق على شروط دقيقة بهذا الخصوص. كما يمكن عندما يفرض انسحاب الجماعة (س) معاناة على الجماعة (ص) أن يعقد الطّرفان اتّفاقيّة ذات صبغة دوليّة تستمرّ من خلالها الجماعتان (ص) و(س) في التّعاون وفق الظّروف والشّروط والشّرعيّة المتوقّع معها استمرار ذلك التّعاون. فقد يكون لدى الجماعة (ص) بعض المطالب بالتّعويض التي تنخفض تدريجيّا مع تقدّم الزّمن وتوالي السّنين، لذلك فإنّ من الأفضل اعتبارها من مسائل العدالة الانتقاليّة التي لا ينبغي أن تُخلَط بالفكرة المرفوضة أعلاه التي ترى أنّ الانفصال سبب لتحقيق العدالة، فالموقف النّسبيّ للطّائفتين اللّتين تشكّلتا بفعله لا بدّ من أن يحتكم إلى تطبيق مبدأ المقارنة مثل المساواة والحاجة والاستحقاق عند كليهما.

ثانيا، عندما يكون الانفصال سببا مباشرا لأن تبقى الدّولة الباقية قليلة الموارد لا تقدر على حماية مصالح أعضائها وتأمين متطلباتهم الأساس، فيضطرّها ذلك إلى الرّضوخ والانصياع لأجندات القوى الدّوليّة أو الإقليميّة كأن يختار إقليم غنيّ الانفصال عن أقاليم فقيرة وهامشيّة، وهو أمر يستحقّ التّفكير لأنّه يلقي الضّوء على المبدأ العامّ الذي يستند إليه هذا الافتراض وهو أنّ سعي الجماعة (س) إلى تقرير المصير يتعيّن حتما ألاّ يفضي إلى حالة تحرُم الجماعة (ص) من تحقيق العدالة في ما بين أعضائها ما يجعلها محقّة في المطالبة بالحقّ في تقرير المصير أيضا. وهذا يذكّر إلى حدّ ما بضرورة أن تكون الدّولة الانفصاليّة والدّولة الباقية كلاهما "كبيرتين، ثريّتين، متماسكتين ومتّصلتين جغرافيّا بما فيه الكفاية لتشكيل حكومة تؤدّي بشكل فعّال الوظائف اللاّزمة لخلق بيئة سياسيّة آمنة". ومع اعتبار عدم جدوى الإصرار على مطالبة كلّ دولة بالوصول إلى مستوى من الشّرعيّة اللّيبراليّة قبل تشكيلها يبقى مهمّا بالفعل أن يكون لكلّ من الدّولتين (س) و(ص) ما يلزم من الأراضي والموارد التي تمكّنها من إنشاء مجتمع سياسيّ قابل للحياة؛ أمّا كيفيّة القيام بذلك عمليّا فهذا يعتمد على الثّقافات السّياسيّة المتحصّلة لدى الجماعتين.

الخلاصة

لقد حاولت الدّراسة أن توضّح ما يوفّر مبدأ الهويّة الوطنيّة (أو مبدأ الجنسيّة) من وجهات نظر حول قضيّة الانفصال، ومن رؤى تتجنّب الوقوع في مغبّة تجاهل مطالب الانفصاليّين دون انحياز لطرف على حساب آخر، ودون أن يكون في الأمر ما يرغم على الدّفاع عن الدّولة القائمة. ففي بعض الأحيان تحتاج الحدود إلى تغيير، لكنّ القيام بذلك لا يصحّ ولا يتحقّق إلاّ بتطبيق المعايير ذات الصّلة، وليس فقط عبر المطالبة الصّاخبة والتّجييش المنفعل للعواطف القوميّة، إذ من غير الطّبيعيّ أن تنادي أغلبيّة إقليميّة تريد الانفصال بالاستقلال دون أن يكون لها الحقّ في القيام بذلك. فهي تحتاج إلى قياس قوّة مطالبتها، وقياس المدى الذي تطوّرت إليه هوّيتها، كما تحتاج إلى قياس قدرتها على تحمّل كلفة الانفصال وإلى معرفة كيف يمكن أن يكون مصيرها عند تطوّر هويّة أقلّيّة منفصلة داخلها، بالإضافة إلى استيعاب مختلف النّظم المكنة التي تتطوّر من خلالها مختلف الجماعات والمجموعات وغير ذلك ممّا يتطلّب مستوى من المعرفة العلميّة ومن الحذق السّياسيّ ناهيك عن التّمكّن من فهم الواقع والإمساك بخيوطه المعقّدة والمتشابكة. فبهذه الطّريقة لا بغيرها يمكن أن يكون الانفصال الصّريح مبررا من النّاحيتين القانونيّة والسّياسيّة، وبديلا مقبولا عن الأشكال التّوافقيّة الأخرى المتوفّرة داخل حدود الدّولة القائمة كالحكم الذّاتيّ الجزئيّ، الفيدراليّة، الحكم الذاتيّ المحليّ، وما إلى ذلك من أشكال.

كاتب وأكاديمي من العراق مقيم في ادنبرة



أثمان البشر في السوق
الإنسان بوصفه سلعة رابحة

ناجح العبيدي

يقال عادة ”الإنسان أغلى رأسمال“. لكن هذه العبارة التي تهدف إلى إبراز دور العامل البشري في التنمية الاقتصادية والاجتماعية توحي أيضا بأن للإنسان قيمة سوقية يمكن قياسها بالعملات النقدية كالدولار والدينار مثله مثل السلع الأخرى. فالرأسمال، كما هو معروف، يتجسد بأشكال عديدة كالأصول الثابتة والمتداولة لدى الشركات وهي كلها سلع تُباع وتُشترى. وكذلك الرأسمال النقدي الذي يتمثل سعره في الفائدة التي يدفعها المقترض للبنك. لكن هل يمكن حساب سعر الإنسان بالوحدات النقدية؟ وما هي الطرق التي يمكن اعتمادها للتوصل إلى نتيجة مقبولة؟

صحيح أن هذه الفكرة تبدو مستهجنة ومنافية للأخلاق والقيم الاجتماعية المتعارف عليها وتناقض أفكار فلسفة التنوير وتثير اعتراضات منظمات حقوق الإنسان، إلا أن الواقع يشير بالفعل إلى أن جهات ومؤسسات حكومية وخاصة تتعامل مع حسابات وأرقام تتعلق بالقيمة النقدية لحياة الإنسان وعمره وجسمه. ليس المقصود بهذا تجارة العبيد وأسواق النخاسة التي لم تختفِ تماما من على وجه الأرض، كما أثبت ذلك ما فعله تنظيم الدولة الإسلامية داعش مع الفتيات والنساء الإيزيديات في شمال العراق، والأسعار (الفدية) التي طالب بها لفك أسرهن والتي بلغت بحسب الناشطة الإيزيدية وعضو البرلمان العراقي فيان دخيل 40 ألف دولار للأسرة الواحدة.

ولا المقصود بذلك أيضا المتاجرة بنساء البلدان الفقيرة من قبل عصابات البغاء وإجبارهن على العمل في سوق الدعارة في أوروبا الغربية وغيرها. مهما كانت هذه الظواهر بشعة ومقززة للحس الإنساني فإنها تبقى في نهاية المطاف ثانوية واستثنائية لا يمكن تعميمها على عمليات التبادل السلعي في الأسواق. غير أن هناك مجالات أخرى ”شرعية“ يبدو فيها الإنسان وكأنه سلعه لها سعر يتحدد حسب العرض والطلب.

اشترت قطر قبل أسابيع قليلة اللاعب البرازيلي نيمار من ناديه السابق برشلونة في صفقة خيالية بقيمة 222 مليون يورو. بعد دفع هذا المبلغ الخيالي أصبح الآن نجم كرة القدم ملزما ببيع مهاراته الرياضية -أو قوة عمله بالمعنى الماركسي- لناديه الفرنسي والممول قطريا باريس سان جرمان. من جهته يقوم النادي الجديد بإظهار هذا الرقم في حساباته المالية في جانب الأصول كقيمة معنوية (غير مادية).

وعلى الرغم من أن هذا المبلغ الضخم دُفع نظير سرعته في التلاعب بالكرة، إلاّ نادي سان جيرمان مُلزم من الناحية المحاسبية أن يظهره في ميزانيته الختامية كأصل ثابت ”غير متحرك“ مثله مثل المباني والآلات الأمر الذي يعني أن هذا الأصل المعنوي يخضع للاندثار السنوي.

وكما يُقسم سعر الآلة على عمرها الافتراضي (مثلا 10 سنوات) فإن ”سعر“ نيمار يقسم على 5 سنوات. وهكذا تتناقص سنويا قيمة نيمار في الميزانية كل عام بنسبة 20 بالمئة، بينما يمكن لقيمته السوقية أن تزداد أو تنقص بحسب لياقته البدنية وبراعته في تسجيل الأهداف. وفي كل الأحوال فإن نيمار الذي ”سيندثر“ محاسبيا وسيختفي من الميزانية في نهاية عام 2022، يأمل بأن يبقى يشغل الدنيا بأهدافه لسنوات أخرى طويلة.

لكن ”سعر“ نيمار“ يبقى حالة خاصة بقطاع صناعة النجوم، وإن كانت تداعياته كثيرة. مثل هذه المبالغ الخيالية في انتقال لاعبي كرة القدم لا تثير ضجة كبيرة داخل الأوساط الرياضية فحسب، وإنما تضع أيضا النظريات الاقتصادية عن القيمة والسعر على المحك. ولو كان كارل ماركس حيا، لهز رأسه بالتأكيد حائرا لأن نظريته القائلة بأن العمل الحي هو المصدر الوحيد للقيمة، تبدو عاجزة تماما عن تفسير صفقة نيمار وغيره من نجوم الرياضة والفن والسينما.

إلى جانب ذلك تثير مثل هذه الصفقات تساؤلات عن الجانب الأخلاقي لتعاملات الأسواق في النظام الرأسمالي وتقدم حججا جديدة لمنتقدي الرأسمالية وللمحذرين من ”انفلات الأسواق“.

ديّة الإنسان

بعيدا عن أضواء الشهرة هناك تعاملات مالية كثيرة تفترض وجود سعر للإنسان، وبعضها يعود جذوره لعصور كنا نتصور أنها انتهت دون رجعة.



سعد يكن

من دون شك تعتبر الدية التي لا تزال سائدة في قوانين بعض الدول في العالم الإسلامي أحد الأشكال الملموسة لتسعير الإنسان. ويستند رجال الدين وقوى الإسلام السياسي إلى النص المقدس، ومنه الآية 92 من سورة النساء (وَمَا كَانَ لِمُؤْمِنٍ أَن يَقْتُلَ مُؤْمِنًا إِلاَّ خَطَئًا وَمَن قَتَلَ مُؤْمِنًا خَطَئًا فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ وَدِيَةٌ مُّسَلَّمَةٌ إِلَى أَهْلِهِ). لكن ما يثير الاستغراب حقا هو طريقة احتساب الدية التي لا يزال البعض يُقدرها بالإبل والبقر والغنم.

وإذا كانت المذاهب الإسلامية تتفق على أن دية المسلم تساوي 100 بعير وأن دية المسلمة نصفها أي 50 بعيرا، فإن الفقهاء يختلفون حول مقدار دية الذمي من أهل الكتاب كاليهودي والمسيحي، وهل هي مساوية للمسلم أم نصفها أو ثلثها؟ وفي ذيل القائمة تأتي دية المجوسي والمشرك والمرتد والتي لا تساوى في نظر بعض الفقهاء حتى بعير واحد.

وفي كل الأحوال فإن الكثيرين من ممثلي المؤسسة الدينية والمهتمين بالفقه الإسلامي لا يجدون حتى يومنا هذا غضاضة في اعتماد الإبل كوحدة قياس لقيمة الحياة البشرية في القرن الحادي والعشرين، طالما أنها وردت في حديث نبوي. كما أنهم لا يرون تناقضا بين وصف القرآن للإنسان كخليفة لله في أرضه وأن الله أمر الملائكة بالسجود له وبين مقارنته بدابة على الأرض.

لم يأتِ اختيار محمد للإبل مقياسا لدية الإنسان عن فراغ، وإنما جاء امتدادا لتقاليد وأعراف حقوقية عرفتها اليهودية والإمبراطورية الرومانية، لا سيما وأن المواشي تعتبر أول شكل للغطاء النقدي قبل استخدام الذهب والفضة. كما أن المواشى كانت ولا تزال تؤدي دور الأضاحي وهو شكل لتكفير الذنب أمام الرب.

وإذا كانت النصوص الدينية واضحة تقريبا في تحديد المقدار العيني للدية، فإن المشكلة التي تواجهها الدول المتمسكة بهذا الشكل البالي للعقاب مثل إيران والسعودية واليمن والسودان تكمن في تقدير سعر البعير أو الناقة لأن التعويض في ظل هيمنة اقتصاد السوق لم يعد عينيا وإنما أصبح نقديا حتى في هذه البلدان المستضيفة لسفينة الصحراء. وهي قضية لا تهم الضحية والجاني وذويهما فقط، وإنما تمس مباشرة مجالات أخرى وخاصة قطاع التأمين.

في منتصف عام 2011 أثار الرئيس الإيراني أحمدي نجاد لغطا كبيرا عندما أمر بمضاعفة سعر البعير في الجمهورية الإسلامية. لم يكن ذلك بالأمر الهين في دولة يُقتل فيها سنويا عشرات الآلاف ويُصاب مئات الآلاف في حوادث المرور. قوبل قرار الرئيس المتشدد باعتراضات كثيرة، خاصة من قبل شركات التأمين التي حذرت حينها من أن ذلك

سيعني إفلاسها.

وفي أواخر عام 2011 قررت هيئة كبار العلماء في السعودية بزيادة الدية للمسلم والمسلمة إلى ثلاثة أضعاف على خلفية تضخم أسعار الإبل في المملكة الأمر الذي دفع شركات التأمين لزيادة أقساط التأمين على السيارات لكي تستوعب الارتفاع في ديات قتلى الحوادث المرورية.

وفي العراق عادت الدية في سياق إحياء العلاقات والأعراف العشائرية في العقود الماضية حتى تحوّلت إلى سيف مسلط على رقاب الأطباء إذا ما عجزوا عن معالجة مريض حتى لو كانت الأسباب خارجة عن إرادتهم.

مبدأ التعويض المالي

انطلاقا من فكرة الدية الدينية قامت القوانين الوضعية الحديثة بتطوير مبدأ التعويض المالي، أي المبالغ التي تُدفع مقابل الألم والمعاناة والضرر النفسي والمادي. يُطبق مبدأ التعويض في حالات كثيرة، ابتداءً من الحوادث ومرورا بالاعتداء الجسدي ووصولا إلى جرائم القتل العمد وغير العمد.

وإذا كانت الدية ثابتة أبد الدهر بعدد الإبل المحددة لكل حالة، فإن التعويضات تختلف بحسب درجة الضرر والخسارة المالية المتوقعة نتيجة الوفاة أو فقدان وتلف أحد أعضاء الجسم الأمر الذي يفتح المجال واسعا أمام التفسيرات والتأويلات والتقديرات حول "قيمة" الجسد البشري. وهذا ما يتضح في التباين الشاسع في قرارات المحاكم في مختلف البلدان.

ولعل تعويض ضحايا اعتداءات الحادي عشر من سبتمبر 2001 سيدخل التاريخ باعتباره أشهر قضية تعويضات، لا سيما وأنها لا تزال تثير تداعيات قانونية ومالية وسياسية على مستوى العالم حتى يومنا هذا. دُفع حتى الآن أكثر من 7 مليارات دولار لأكثر من 5500 شخص متضرر، من بينهم أكثر من 3000 قتيل. كل عائلة من عوائل القتلى حصلت في المتوسط على أكثر من مليوني دولار من الصندوق الحكومي المخصص.

تفاوت وتمييز

لكن اللافت هنا هو الفروقات الهائلة في التعويضات من حالة إلى أخرى. ففي حين



التعويض المالي، أي المبالغ التي تُدفع مقابل الألم والمعاناة والضرر النفسي والمادي. يُطبق مبدأ التعويض في حالات كثيرة، ابتداءً من الحوادث ومرورا بالاعتداء الجسدي ووصولا إلى جرائم القتل العمد وغير العمد.
وإذا كانت الدية ثابتة أبد الدهر بعدد الإبل المحددة لكل حالة، فإن التعويضات تختلف بحسب درجة الضرر والخسارة المالية المتوقعة نتيجة الوفاة أو فقدان وتلف أحد أعضاء الجسم الأمر الذي يفتح المجال واسعا أمام التفسيرات والتأويلات والتقديرات حول "قيمة" الجسد البشري



استلم ذوو عامل لغسل الصحون في أحد مطاعم برج التجارة الدولي قرابة ربع مليون دولار فقط، حصلت عائلة مدير أحد البنوك الكبيرة على 8.6 مليون دولار، أي أن "قيمة" حياة المصرفي في نظر القائمين على صندوق التعويضات تعادل أكثر من 34 ضعفا مقارنة بالعامل.

انطلق هؤلاء في تقديراتهم من مؤشرات إحصائية محددة مثل العمر وتوقع الحياة ومستوى الدخل ومعدل التضخم وغيرها.

ولهذا يمكن القول بأن التباين في "سعر" الإنسان في النظام الرأسمالي المتطور يعتمد بالدرجة الأولى على التفاوت الطبقي، بينما تختلف الدية في الشريعة الإسلامية بحسب الدين والجنس. ونظرا لارتفاع عدد ضحايا 11 سبتمبر يمكن اعتماد متوسط التعويضات للقتلى كعينة قابلة للتعميم على المجتمع ككل، وبالتالي الاستنتاج بأن متوسط "قيمة" الإنسان الأميركي تقارب مليوني دولار مع أخذ معدل التضخم منذ بداية الألفية الجديدة.

نتيجة مقاربة توصل إليها ثلاثة من العلماء النمساويين والذين قاموا بدراسة وتحليل 1500 حكم تعويض أصدرتها محاكم ألمانية ونمساوية في قضايا تتعلق بفقدان وتلف أعضاء في الجسم، وبناء على حسابات ومعادلات رياضية قدّر الثلاثة في عام 2008 قيمة جسم الإنسان في ألمانيا وفرنسا بنحو 1.7 مليون يورو (ما يقارب 2 مليون دولار).

ومع أن الدراسة كشفت أيضا أن النساء الأوروبيات يحصلن عادة على تعويضات أقل إلاّ أن حظهن أفضل مقارنة بحقوق نظيراتهن المسلمات وفق أحكام الدية. كذلك قام مخرج الأفلام الوثائقية الألماني بيتر شارف (Peter Scharf) في عام 2014 بمحاولة تقدير قيمة جسمه. ففي فيلمه بعنوان "كم هي قيمتي؟" حاول المخرج ضمن عملية بحث استقصائية مضنية أن يحتسب سعر دمه وشعره وكليتيه وكل ما يمكن بيعه من جسده. وبعد استطلاع آراء الكثير من الأطباء والصيادلة وخبراء قطاعي التأمين والصحة توصل شارف إلى أن قيمة جسدة تساوي مليوني يورو. ومع أنه طرح الكثير من التحفظات الأخلاقية حيال الموضوع برمته إلاّ أن "قيمة" الإنسان في أوروبا تبدو أكثر بكثير مقارنة بالبلدان الفقيرة في العالم الثالث.

لكن إضفاء الطابع النقدي على جسم الإنسان يتضح بجلاء أكبر في التأمينات على الحياة وعلى أعضاء معينة في الجسم. من المؤكد أن نادي سان جرمان الفرنسي لم يدفع الثمن الباهظ لشراء اللاعب البرازيلي نيمار إلاّ بعد أن آمّن على رجليه بمبلغ كبير يضاهي المخاطرة المالية في حالة الإصابة. لكن ذلك بقي طيّ الكتمان. في المقابل تبدو حاليا ساقا نجم الكرة البرتغالي كريستيانو رونالدو الأغلى في عالم الساحرة المستديرة، لأن ناديه ريال مدريد أبرم عقد تأمين لرجليه بقيمة 140 مليون يورو. أما المغنّي الشهير توم جونز فلم يؤمن مصدر رزقه المتمثل في صوته القوي، وإنما شعر صدره المميز بقيمة 5.5 مليون يورو.

لكن تلك المبالغ تبقى ضئيلة جدا مقارنة بنحو مليار دولار هي القيمة التقديرية للساقين الجميلتين لنجمة البوب الأميركية ماريا كاري. جاء ذلك على خلفية اتفاقية للترويج لأدوات الحلاقة النسائية بين المغنية الشهيرة وبين شركة جيليت والتي تضمنت جولة فنية في عام 2006. ولو حصل أثناء الجولة مكروه لساقي النجمة يحول دون تسجيل أفلام الدعاية، فإن جيليت كانت ستستلم المليار دولار المتفق عليها.

بطبيعة الحال تبدو مبالغ التأمين الفلكية التي يختارها نجوم الرياضة والفن غير واقعية ومن عالم الخيال وهدفها الإثارة وجذب الاهتمام والدعاية لهم، لكن المبالغة في قيمة التأمين تعني بالضرورة ارتفاع أقساط التأمين.

من جانب آخر لا توقع شركات التأمين على مثل هذه العقود إلاّ بعد احتساب كل الاحتمالات والمخاطر استنادا على معايير اقتصادية وصحية كثيرة. مثل هذه المؤشرات الإحصائية تعتمدها شركات التأمين أيضا في الحالات "العادية" عندما يُقدم مئات الملايين من البشر على تأمين أنفسهم تحسبا للوفاة أو الإصابة في الحوادث أو فقدان مصدر الرزق وغيرها والتي أصبحت جزءا لا يتجزأ من الحياة الاقتصادية المعاصرة. ولكنها تشير في نفس الوقت إلى طغيان الطابع النقدي والتجاري على جوانب هامة من العلاقات الإنسانية.

التأمين والصحة

إلى جانب قطاع التأمين تلعب المؤشرات



صحيح أن تجارة الأعضاء غير الشرعية منتشرة سرا وربما علنا في كثير من البلدان وتتخذ أشكالا بشعة للاستغلال، إلاّ أن الإيرانيين بإمكانهم عرض إحدى الكليتين للبيع عبر إعلان في الصحف. وبحسب الشطارة في المساومة بين «المتبرع» والمريض يتراوح السعر بين ألفين وخمسة آلاف دولار للكلية الواحدة.
وإذا كان زرع الأعضاء يثير جدلا فقهيا، فإن إعطاء المرشد الأعلى للجمهورية الإسلامية الضوء الأخضر لتشريع سوق الكلى يثير أكثر من علامة استفهام



والحسابات عن القيمة النقدية للحياة البشرية دورا كبيرا في القطاع الصحي أيضا، خاصة في الدول الصناعية حيث يواجه المجتمع مشكلة الشيخوخة. ففي حالات كثيرة تفرض ندرة الموارد الاقتصادية ضرورة الموازنة بين التكاليف من جهة وبين "المنفعة" من جهة أخرى أثناء علاج المصابين بأمراض مستعصية. أو بكلمات أخرى: ما هو المبلغ الذي يتعين إنفاقه لإطالة عمر المريض؟ من الواضح أن ذلك يعتمد أيضا على مؤشر إحصائي هو توقع الحياة، أي السنوات المتبقية للإنسان من الناحية الإحصائية.

لقد توصل المخرج بيتر شاف أثناء التحضير لفيلمه الوثائقي "كم هي قيمتي؟" إلى أن القطاع الصحي في بريطانيا مثلا ينطلق من أن قيمة سنة واحدة من العمر تتراوح بين 20 إلى 30 ألف جنيه إسترليني.

وهذا يعني بأن العملية الجراحية التي تكلف نصف مليون جنيه تبدو "مجدية" اقتصاديا لمريض عمره 30 عاما بعكس مريض عمره 70 عاما والذي لم يتبقّ له للعيش من الناحية الإحصائية سوى 14 عاما.

تجارة الأعضاء

ورغم كل التحفظات الأخلاقية تبدو مثل هذه الحسابات أكثر إنسانية من تجارة الأعضاء البشرية. حتى الآن تعتبر إيران البلد الوحيد الذي شرّع المتاجرة بالكلى.

صحيح أن تجارة الأعضاء غير الشرعية منتشرة سرا وربما علنا في كثير من البلدان وتتخذ أشكالا بشعة للاستغلال، إلاّ أن الإيرانيين بإمكانهم عرض إحدى الكليتين للبيع عبر إعلان في الصحف. وبحسب الشطارة في المساومة بين «المتبرع» والمريض يتراوح السعر بين ألفين وخمسة آلاف دولار للكلية الواحدة.

وإذا كان زرع الأعضاء يثير جدلا فقهيا، فإن إعطاء المرشد الأعلى للجمهورية الإسلامية الضوء الأخضر لتشريع سوق الكلى يثير أكثر من علامة استفهام.

غير أن إيران الرسمية لا تأبه كثيرا للتحفظات الأخلاقية وتشير إلى النتائج العملية "الباهرة" والمتمثلة في عدم وجود طابور طويل للمرضى الذين ينتظرون الحصول على كلية مناسبة، كما هو الحال في كثير من بلدان العالم.



عبدالله العمري

ومن اللافت للنظر أن "الشيطان الأكبر" الولايات المتحدة الأميركية تبدو مهتمة كثيرا بالتجربة الإيرانية في تشريع تجارة الأعضاء البشرية.
من الواضح أن البشرية نجحت إلى حد بعيد في القضاء على النظم التي تتعامل مع الإنسان كسلعة عادية قابلة للبيع والشراء كما هو الحال في تجارة الرقيق. ولكن طغيان الطابع التجاري، الذي لم يعد يقتصر على الاقتصاد فحسب، بل وشمل مجالات أخرى مثل الثقافة والرياضة والبيئة والدين وغيرها، يهدد أيضا بدخول الكثير من العلاقات الإنسانية بطريقة تبرر الحديث عن وجود "قيمة سوقية" للحياة البشرية.
لكن هذه العملية التي تبدو وكأنها حتمية في سياق تطور اقتصاد السوق، تثير الكثير من التحفظات الأخلاقية. ومن المؤكد أن الفيلسوف الألماني إيمانوئيل كانط (1724-1804) يستحق جائزة السبق بصفته أول من قام بتأصيلها فكريا. ففي كتابه "ميتافيزقيا الأخلاق" الصادر عام 1797 نفى كانط بشكل قاطع أن يكون للإنسان سعر (قيمة سوقية)، بل واعتبر الإنسان غاية بحد ذاته ويحمل قيمة مطلقة.
ومن المثير للانتباه أن فيسلوف التنوير كانط أكد على وجود تناقض مستعص بين السعر والكرامة الإنسانية، عندما قال في كتابه المذكور "كل شيء، إما له سعر أو كرامة. ما له سعر يمكن أن يوضع محله أيضا شيء ما معادل له، بينما الشيء الذي يسمو فوق السعر، ولا يوجد بالتالي معادل له، يملك كرامة". ويضيف كانط بأن "المهارة والجد في العمل لها قيمة سوقية. في المقابل ليس للإخلاص في الوعود والالتزام بالمبادئ قيمة داخلية". هنا يفرق كانط بشكل واضح بين قوة العمل لدى الإنسان كقيمة نسبية وبين الإنسان وكرامته كقيمة مطلقة.
ويبدو أن هذه الشعرة الدقيقة ستبقى الحصن الأخير للحيلولة دون تحول الإنسان إلى مجرد سلعة في العالم اللامتناهي للأسواق.

كاتب من العراق



الوجود الغيبي والوجود المادي الكوني

كيف يفهم العرب هذه المسألة

إيهاب ملكاوي

الواضح للعيان أن العرب يعيشون حالة من الضياع والتخبط والانتكاس على المستوى الفكري والأخلاقي والمادي على السواء، كما تتملكهم بعض سمات النفاق الأخلاقي والعملي ونرجسية فارغة مستندة إلى رومانسية تاريخية متعارضة مع واقع مرير. وترجع أسباب ذلك التدهور إلى جملة من الأسباب التاريخية والظروف المادية والفكرية والعملية المهيمنة على الثقافة السائدة كما تعود إلى بعض الأسباب الخارجية والمفتعلة. وهذه الأسباب مجتمعة تتفاوت في أهميتها وحجمها وتأثيرها، ونحن هنا لن نقوم بالإسهام في تحليل هذه الأسباب ودراستها ونقدها فهذا موضوعٌ من الضخامة بمكان وقد أسهمت فيه دراسات كثيرة لمفكرين عرب متعددي المشارب والتوجهات الفكرية. نشير هنا إلى إسهامات كل من الإصلاحيين الإسلاميين والليبراليين والعقلانيين النقديين دون أن نحدد أمثلة أو أسماء.

لا نهدف في هذا المقال إلى مخاطبة فئة دون أخرى من مكونات الثقافة العربية كالإسلاميين أو العلمانيين أو المتشككين أو الحيارى أوالمقهورين، ولكننا، ونحن نحاول أن نخاطب الجميع، فإننا نرغب في أن نركز على فئة الشباب العربي المتعلم والذي تتقاذفه الصراعات المذهبية والفكرية والانحطاط الداخلي والعوامل الخارجية المبهر منها والغث والصالح والفاسد. إن الشباب هو مناط الاستثمار الحقيقي في أمتنا والمعقود عليه الأمل في مستقبل أفضل.

سوف نركز في هذا المقال على أحد الأسباب الأساسية التي نراها فاعلة سلبا على الساحة الفكرية والعملية في الأمة العربية، ويمكن تلخيص ذلك السبب في عدم وجود رؤية واضحة وفاعلة تحدد نظرتنا إلى الوجود المادي المحسوس ودورنا الفاعل فيه واختلال نظرتنا إلى الجانب الآخر من الوجود المتمثل بالعالم الإلهي ودورنا الإيماني الفاعل فيه. وهذه المسألة التي نطرحها ليست بالسهلة في الظروف الحالية حيث تتعالى نزعات التعصب والتطرف والانطواء الذاتي والشعور بالنقص أو العداء تجاه الآخر سواء كان الآخر يختلف قليلا أو كثيرا منتميا إلى الداخل أو الخارج.

لعل قائلا يقول إن الإجابة واضحة وجلية في التصورات الدينية القائمة، ولكننا نجزم أنها ليست كذلك في الذهن العربي على اختلاف مشاربه. كما أن ارتباط التفسيرات الدينية بالمذهبية الضيقة قد أضاع فرصة للمصالحة بين أطياف الأمة وأدت إلى أزمة مصداقية فكرية. نحن نرغب في عرض وجهة نظر قابلة لأن تتقاسمها أطياف مجتمعية مختلفة ومتخالفة، وخاصة الشبابية منها.

وحيث أننا نرغب في أن نكون عمليين في طرح مسألتنا وغير منغمسين في التحليل الفلسفي والنفسي فسوف نحاول تبسيط الرؤية وإيضاحها للقارئ وخاصة الشباب الذي نعول عليه في مستقبل الأيام. نلخص المسألة في الإجابة على التساؤلات التالية:

أولا: كيف يمكن للشاب العربي أن ينظر إلى الوجود الكوني المادي ودوره الإيجابي الفاعل فيه؟ تشكل الحواس وسيلة التفاعل الإنساني مع الواقع المادي المحيط، ولكن هذه الحواس البشرية كما هو معلوم محدودة في ذاتها وفي خصائصها ووظيفتها. كما أن تعقل هذه الأحاسيس وربطها وترتيبها وتشكيلها في صور ذهنية إنما يتم من خلال الإدراك الذهني، والذي هو بدوره مقيد بطبيعته الخَلقية ومكبل بخصائصه الوظيفية، على الرغم من تعقيده الكبير.

إن العلاقات الترابطية والسببية التي تصف الظواهر المادية هي نتاج الإدراك الذهني لهذا الوجود، فرؤيتنا وسمعنا وكافة حواسنا قد لا تعكس تماما حقيقة الوجود الخارجي المادي كما هو، بل كما تبدو لنا من خلال حواسنا وقدراتنا الإدراكية. الخلاصة أن الإدراك الإنساني للوجود المادي هو حصيلة التفاعل المباشر بين الوجود الحقيقي للمادة وجملة الأحاسيس والإدراك الذهني لهذا الوجود.

وعلى الإنسان أن يتقبل أن معرفته الكونية ستبقى دائما رهن ذلك التفاعل المباشر بين العالم المادي كما هو وبين قدرته الحسية والإدراكية.

إن سبر وفهم هذه المعرفة المادية الكونية قد أظهرا نجاحهما المبهر في نشوء المذهب العلمي التجريبي حيث انطلقت العلوم الطبيعية في نجاح كبير تسبر أسرار الواقع المادي وتطوعه لخدمة الإنسان. ومن المهم الانتباه إلى أن المنهج العلمي يرتكز على عدم تقديس التصورات المسبقة وإنما الاعتماد على القياس والتجريب في التدليل على صحة الفرضيات العلمية وتطورها. وليس هناك أي سبب يشير إلى أن الشاب العربي المسلم المشتغل بهذه العلوم لايستطيع أن يحذو حذو الآخر في اتباع هذا المنهج في تعامله مع الكون المادي.



خالد عقيل

وهكذا يستطيع الباحث الذي ولد ووجد نفسه مسلما أن يباشر إسهامه الإنساني في العلوم والتكنولوجيا مسترشدا بالمذهب العلمي غير ملتفت إلى مقولات وتصورات دينية مسبقة. بل إنه من الخطأ الكبير الاحتكام إلى التصورات الدينية في فهم العالم المادي وتقييده حيث يفقد الباحث حياديته وقدرته على سبر الفرضيات العلمية المختلفة.

ولذلك نركز على أن الشاب في مجتمع مسلم يجب ألا يخلط بين المنهج العلمي التجريبي وبين تصوراته الدينية ويتخذ منها أساسا للاعتراض، ونخص بالذكر ما يتعلق بنظرية التطور ونشوء الكون. يجب عليه أن يحترم المنهج العلمي التجريبي ليزاول عمله محافظا على حياديته ومنهجيته. وعليه ألا يرى في العلوم الطبيعية خطرا على إيمانه ومعتقده.

في هذا المجال المعرفي المادي يلتقي المؤمن والملحد معا متفقين على أصول منهج البحث العلمي، وكما سندعي في ما بعد فإن العلوم الطبيعية التجريبية لا يمكن الاتكال عليها للبرهنة على وجود الله أو عدمه، ناهيك عن أن العلوم الطبيعية غير مهتمة أصلا بهذه المسألة.

ثانيا: كيف يمكن أن ينظر الشاب في مجتمع مسلم إلى الوجود الإلهي؟ لقد ذكرنا أن الحواس والإدراك الذهني واعتمادهما على منهجية العلم الطبيعي تقود إلى معرفة جزئية ذهنية للعالم المادي. إن القدرات الحسية حكما لا تستطيع التفاعل مع أي وجود واقع خارج حدود هذا الإحساس، كما أنه من الخطأ الاعتقاد بأن الإدراك الذهني القاصر والمحكوم بخبراته الحسية المادية يستطيع أن يحيط بوجود آخر خارج حدود العالم المادي المحسوس.

هكذا يستنتج المؤمن أن الوسيلة الوحيدة للتعامل مع العالم الغيبي هي الإيمان الاختياري الحر الواعي، ولا يجوز للإنسان العاقل أن يُجبر أو يُكره على هذا الاختيار، كما أنه لا يمكن للملحد أن يهاجم المؤمن تحت أي مسوغ علمي لأن عالم الإيمان يقع خارج الإدراك الإنساني الحسي.

ومن المهم أن ننتبه إلى أن العلوم الطبيعية والمقتصرة على فهم الوجود الحسي المادي لا



يمكن أن تستغل بشكل سافر لخدمة أي من الجانبين الإلحادي أو الإيماني. بل إن العلوم الطبيعية لا تستطيع أن تبرهن على وجود أو عدم وجود الخالق وذلك لأنها أصلا لا تتعلق بدراسة هذا الوجود.

كل ما يستطيعه المؤمن هو أن يستدل على إيمانه من خلال فهمه الواضح للظواهر الكونية، ولكن الحذر والأمانة العلمية يجب أن يكونا واضحين وحاضرين في أذهاننا حيث أن معايير وصف الوجود المادي بالنظام أو الفوضى او الدقة وغيرها قد يستطيع أن يجد كل من المؤمن أو الملحد ملجأ فيها للتدليل على صحة اعتقاده. إن الإيمان هو قرار اختياري واع زائد لدى المؤمن وهذا العالم الواقع خارج الإدراك الحسي مرتبط مباشرة بقيمة الإيمان. هذا الإدراك للمسألة الإيمانية يحقق راحة لتطلعات الشباب العقلانية والقلقة في هذا العالم المادي.

قد يصاب الشاب المؤمن بالحيرة من مقولتنا إن العلم لا يتكل عليه في البرهنة على الوجود الإلهي، وللتوضيح نقول إن العلم الطبيعي هو محاولة إنسانية مستمرة ومتراكمة لفهم بنية الكون وتفاصيله وبدايته وتطوره. وكلما استطاع العلم أن يجيب على سؤال فتحت أسئلة أخرى وتطورت أفكار جديدة وقد تعدل أفكار قديمة. وهكذا فالعلوم الطبيعية ديناميكية متغيرة ومتراكمة، وإن أي محاولة للتعويل على التصور العلمي الحالي غير المكتمل للكون وإسقاط المفاهيم الدينية عليه يحمل مخاطرة وأحيانا سذاجة من قبل من لا يشتغل بهذه العلوم، ورفضا من الكثير ممن يحيطون بفهم هذه العلوم. يمكن للمؤمن أن يستدل على إيمانه الغيبي من خلال العلوم الطبيعية ولكنه بالتأكيد لا يستطيع أن يدعي البرهنة على معتقده الإيماني.

ولكن علي أي منهج يستند المؤمن في إيمانه وفهمه للعالم الغيبي؟ لا يمكن الاستناد إلى العالم الحسي والمذهب العلمي في إدراك القضية الإيمانية لكونهما ينتميان إلى وجودين مختلفين. بل إن الأمر أعقد من ذلك لعدم وجود منهج عقلاني قادر على التحقق من صحة الإدراك الذهني لهذا الوجود على غرار المذهب العلمي المستند إلى التجربة والقياس. ونحن نرى أن نسلم إلى ما ذهب إليه الفيلسوف الألماني إيمانويل كانت في بطلان جميع الأدلة العقلية والمادية على



الخطأ الكبير الاحتكام إلى التصورات الدينية في فهم العالم المادي وتقييده حيث يفقد الباحث حياديته وقدرته على سبر الفرضيات العلمية المختلفة. ولذلك نركز على أن الشاب في مجتمع مسلم يجب ألا يخلط بين المنهج العلمي التجريبي وبين تصوراته الدينية ويتخذ منها أساسا للاعتراض، ونخص بالذكر ما يتعلق بنظرية التطور ونشوء الكون. يجب عليه أن يحترم المنهج العلمي التجريبي ليزاول عمله محافظا على حياديته ومنهجيته

برهنة الوجود الإلهي، ولكن هذا لا يدعو لإنكار الوجود الغيبي ذلك لما بينا من عدم قدرة الحواس والإدراك الذهني على الإحاطة بهذا الوجود.

نرجع إذا إلى القول إن الطريقة الوحيدة للتعامل مع الوجود الغيبي هي الإيمان الاختياري الواعي لهذا الوجود وهو جلّ ما يستطيع المؤمن أن يتكل عليه. وهذا الإيمان يجد قوة ومنهجية من خلال تجلي العالم الإلهي للإنسانية عن طريق الرسالة الدينية المتمثلة بالوحي والنص الديني المقدس.

إن إعمال العقل الإنساني في وصف الوجود الغيبي محكوم عليه بالقصور والانحراف وذلك لصعوبة فصل مكونات وتأثير الإدراك الحسي للوجود المادي في تعقل العالم الغيبي. ولذلك تجد أن الفرق الإسلامية التي تكلمت في قضايا وصف العالم الإلهي قد شطحت في تصوراتها وآرائها وتفرقت الأمة في تحزبات فكرية متقاتلة أحيانا. فعلى سبيل المثال أدى الدخول والتوسع الكلامي في مسألة الأسماء والصفات الآإلهية إلى بلبلة وتخبط في أذهان المشتغلين بهذه المسائل مما أدى إلى إشكالات كالقول بالتشبيه أوالتعطيل أوالتجسيم أو الإثبات أو النفي وغيره. وهذه الإشكالات ترجع إلى تطبيق مخرجات الإدراك الحسي في مسائل العالم الغيبي. فمثلا أدى الاستناد إلى المقولة العقلية بأن الصفة زائدة على الموصوف، وهي مسألة استدلالية من الوجود المادي لا تنطبق على الوجود الغيبي أصلا، إلى إشكالات معروفة في مسائل الصفات الإلهية.

بناء على ما سبق ذكره نرغب في أن نشير إلى بعض الملاحظات الاستنتاجية التالية:

إن العلوم الطبيعية لا يمكن استغلالها لادعاء البرهنة العلمية على الوجود الإلهي أو عدمه، فالعلوم الطبيعية لا تدرس أصلا الوجود غير المادي. كل ما يمكن التحدث عنه في هذا المجال هو أن يستدل المتعمق في العلوم الطبيعية على صحة إيمانه أو إلحاده، فالمشتغل في العلم الطبيعي قد يرى في فهم الظواهر العلمية ما يقوي أو يضعف من إيمانه الغيبي، ولذلك تجد أن هناك من كبار العلماء الطبيعيين من هو مؤمن أو ملحد.

من الضروري للشباب العربي أن يكون حذرا من الانزلاق غير الواعي في جدالات عقيمة وضارة غير مستندة إلى فهم صحيح للعلوم الطبيعية وتجييش مفاهيم ناقصة مغلوطة لصالح إثبات إيمانيات غيبية. ونعيد القول إن المؤمن في نظرته إلى الوجود الغيبي يستند إلى إيمان اختياري واع غير مكره.

***

هشاشة دعوات الإعجاز العلمي في القرآن:

إن دراسة الكون المادي تستند إلى استخدام المذهب العلمي التجريبي وأساسيات البحث العلمي وتكمن قوة هذا المذهب في أن المشتغل بهذا العلم لا يحده تصور مسبق يستند إلى قداسة مصطنعة. فالفهم العلمي للكون ديناميكي بطبيعته يتميز بحرية ومرونة، أما ما يسمى بصرعة الإعجاز العلمي في القرآن فهو في معظمه لا يتعدى عن محاولة استنطاق لآيات قرآنية بناء على فهم علمي أغلبه ناقص مشوه يجمعه قصور في منهج التفسير القرآني. وأغلب الأقوال في هذا المجال لا تستند إلى احترام المنهج العلمي التجريبي، ولا تمثل كشفا علميا وتقوم على ليّ مفاهيم النص وتطويعه ليتفق مع المفاهيم العلمية التي لا تزال في معظمها نظريات غير ثابتة.

إن التركيز على هذا الموضوع والتهليل له من الجمهورالعربي يحمل في طياته أعراضا ذهنية مريضة تدل على عدم فهم واحترام المنهج العلمي الرصين كما تدل على رغبة تشككية للتثبت من صحة الاعتقاد الديني. على الشباب المتعلم أن يكون رصينا في تفكيره واحترامه لمنهج العلوم الطبيعية وألا ينجرف مع بعض مشعوذي العلم والمتلاعبين بالنصوص الدينية.

***

لماذا هذا الإهمال للعلوم الإنسانية والاجتماعية الحديثة؟ تبدي الثقافة العربية في نزعتها التدينية الحاضرة إعجابها الظاهري بالعلوم الطبيعية والتقنيّة على الرغم من عدم احترام المنهج العلمي وفهمه، ولكن هناك عداء واضح تجاه العلوم الإنسانية والاجتماعية وعلم النفس حيث تشغل مستوى دونيا في الثقافة العربية المحافظة. بل إن الأمر يتعدى ذلك إلى الكره والخوف من هذه العلوم من قبل الفئات المحافظة بدعوى أنها قد تهز مسلمات المجتمع المتدين والمحافظ، ومن العجيب والمحزن أن نجد هناك من يقدم فتاوى لتحريم وتجريم هذه العلوم، كما أنه من اللافت للنظر أن الحركات الدينية الحالية تضم بين أطيافها كثيرا ممن يحملون الشهادات العلمية الطبيعية والرياضية والتقنيّة، ولكن قلّما



إن دراسة الكون المادي تستند إلى استخدام المذهب العلمي التجريبي وأساسيات البحث العلمي وتكمن قوة هذا المذهب في أن المشتغل بهذا العلم لا يحده تصور مسبق يستند إلى قداسة مصطنعة. فالفهم العلمي للكون ديناميكي بطبيعته يتميز بحرية ومرونة، أما ما يسمى بصرعة الإعجاز العلمي في القرآن فهو في معظمه لا يتعدى محاولة استنطاق لآيات قرآنية بناء على فهم علمي أغلبه ناقص مشوه



تجد من يحمل شهادات العلوم الإنسانية والاجتماعية.

هنالك خوف غير مبرر على الإسلام من قبل أبنائه وكأن الإسلام بيت من زجاج نخشى عليه من الانكسار كلما ضرب بحجر أو ظهرت مسألة علمية نقاشية أو تشكيكية.

هذا الخوف غير المبرر يعكس هشاشة في الإيمان المتزمت الذي لا يغذيه الجانب العقلاني ولا يمتلك أي ديناميكية للتطور والمساهمة في حمل مسؤولية عالية.

إننا نرى أن العلوم الإنسانية والاجتماعية، ومنها علم النفس والتربية، هي مفتاح للعرب لكي يخرجوا من القمقم الذي وضعوا أنفسهم فيه لفترة زمنية طويلة. بل إننا نرى أن العلوم الدينية في العصر الحالي من المفترض أن تستند إلى بعض معطيات العلوم الإنسانية والاجتماعية الحديثة، فمثلا يمكن لعلم النفس أن يقدم فائدة رائدة في فهم بعض المسائل الدينية في أبواب الإيمان والفقه والحدود وغيره، بل ربما يمكن أن نتخيل أن يكون للفلسفة التحليلية دور هام في تفسير وتحليل النص الديني.

وفي الخلاصة نقول إنه على الرغم من انبهار العرب بالعلوم الطبيعية والتقنيّة فإننا نرى أن هناك خللا كبيرا في الثقافة السائدة في فهم واحترام المنهج العلمي، لا بل وعدم الاكتراث للأسباب الأولية والضرورية للتطور العلمي والتقنيّ كمفهوم الحرية الفكرية بمعناه الواسع. كما أن على العقلية العربية السائدة أن تسلم بأن الإيمان الغيبي هو اختيار إنساني واع لا يمكن حمله على الجبر والإكراه وهو إيمان منفصل عن عالم الإدراك الحسي المادي. على المجتمعات العربية المسلمة أن تكون جزءا فاعلا من المجتمع الإنساني تتعامل معه بإيجابية تقدم له رؤى نابعة من إيمان صادق وفهم علمي رصين وروح إنسانية رحيمة، كما وتأخذ من الآخر معارفه حيث تنقح وتغربل استنادا إلى فكر حر منفتح وإيمان صلب. يبقى الأمل معقودا في وعي الشباب العربي الذي يملك مفاتيح المستقبل والذي "يقرأ بوعي ويفكر بعقل ويؤمن بقلب".

كاتب من الأردن مقيم في الإمارات



لم أجد كافكا

جابر السلامي

اختفى فرانز كافكا من المكتبة. لم أجد له أثرا يذكر بين رفوف الكتب في رواق الأدب العالمي. آخر ما أذكر كان وجه الكاتب الذي لا يوحي بأيّ تعبير لأوّل وهلة على غلاف روايته "المسخ" بجانب حشرة كبيرة، كان ذلك الأسبوع المنقضي.

ما شدّني إلى التعرّف على عالم الرّوائي الغامض هو ملامحه المرتبكة. ملامحه التي، في حقيقة الأمر، تقول كل شيء. حتّى كأنّه يطلّ على هذا العالم حاملا نقطة استفهام ضخمة ماشيا بها في طريق خال من البشر. فتّشت كامل الرّواق، كافكا ليس هنا.

أسأل العاملين بالمكتبة "ألم تشاهدوا كافكا؟ يجيبونني بالنّفي ثم يمضون إلى شؤونهم. وقعت عيناي على رواية "العجوز والبحر" لأرنست هيمنجواي، كان لذلك العنوان طعم الملح والحكمة.

هيمنجواي وكافكا متحلّقان حول نار موقدة.

- ماذا يريد؟ قال كافكا بعينين حادّتين محمرّتين.

أشعل هيمنجواي غليونه مجيبا:

- لا أعلم، هو كغيره من البشر، ماضٍ إلى ما ليس يدري.

في رواق الأدب العالميّ، كنت رفقة راهبتين وطالب جامعيّ نقلّب ونتصفّح الكتب بلهفة. نحتلّ أماكن بعضنا البعض ثمّ نعود إلى أماكننا الأولى. رنّ هاتف الطّالب، كانت موسيقى فيلم غلادياتور. كافكا يصارع أسودا في حلبة رومانية، يناورهم ثمّ يلقي عليهم نقاط استفهام ضخمة فيختفون أو يصيرون جمادا. هيمنجواي يوزّع الأسماك على المشاهدين.

غادرت الرّاهبتان الرّواق، لم يعن لي ذلك شيئا، فشأن القادمين والمغادرين غير ثابت. واصلت البحث بصمت. لم أشعر بمرور الوقت، ذلك أنّ الرّواق قد شهد زيارات عديدة. لست أدري إن كنت قد أثقلت كاهل العاملين بأسئلتي المشتّتة بين الفينة والأخرى وسرعان ما تركتهم وشأنهم.

في نهاية المطاف سأقتني كتابا وأغادر. الكتب هنا كثيرة، منضّدة، ملهمة. أردت التهامها، بل السّباحة فيها. كنت كشيء متحرّك أنظر إلى الرّفوف بعينيْ مراهق يروم اكتشاف الحقائق. تذكّرت كافكا.

- أمازال جادّا في بحثه؟

يقول كافكا محرّكا جمرات صغيرة مؤجّجا نارا.

- لم يجدك.

غمغم هيمنجواي

- سيفنى، لا محالة.

- لننتظر.

واصلا حديثهما تحت نوارس محلّقة.

دخلت جوقة موسيقيّة تلمذيّة المكتبة، الصّغار يرتدون أزياء البحّارة. الرّواق يتماوج كشاطئ، صدحوا بالغناء. عزفوا. أنشدوا. قبعت أنصت. العاملون يستوفون دقائق يومهم المتبقيّة بفرح متصنّع. كان البحر يعزف له ولنا.

لم أيأس، جلست إلى طاولة لأرتاح. غالبني النعاس فأغمضت عينيّ، لكنّني لم أنم. بقيت كذلك أناور النّوم حتى اقتربت مني الجوقة منشدة فسحبت نفسي من المكان. انسحبت من الطّاولة، من الرّواق. لم أفكّر في شيء آخر سوى كتاب كافكا.

- القمر صامت.

قال كافكا بصوت خافت.

- القمر فرح لأفراح السّمك. أجاب هيمنجواي. أتراهُ أسْودَ؟

- ربّما بنيّا.

- والأسماك؟ كيف تراها؟

- سابحة، كضوضاء خفيفة.

- وأنت؟ كيف تراك؟

- لا أدري، أمازال في المكتبة؟

- يناور نوما ولعنة.

- أريد سمكا مشويّا.

- سنصطاد غدا. سنعيش صيدًا.

- حدّثني عن البحر إذن.

- البحر حياة تعاش ولا تُحكى.

- سأيمّم نحو البحر الأسود لمّا أصير شيخا.

قال كافكا مشيّعا بصره صوب تلال بعيدة.

انتهيت إلى رفّ شاحب، في ركن منزوٍ آخر المكتبة من الجهة الخلفيّة، كان رواقا فارغا. سحبت كتابا تلو آخر، روايات ودواوين. انهمكت في تصفّح ملاحم الإغريق والفينيقيّين، حكايات الحضارات البدائيّة وكلاسيكيّات المسارح العالميّة. الوقت ينتشي بوجوده عازفًا مبتدئًا حتّى خفتت أضواء المكتبة وقلّت حركة الزّائرين.

محمد خياطة

شارفت المكتبة على الإقفال وتململ بعض العاملين من ضجيج بعض القرّاء غريبي الأطوار، لم أجد سببا وجيها لمغادرة المكتبة. لم يبق في هذا الرّف سوى كتابين. الكتاب الأوّل كان موسوعة للمصطلحات الفلسفيّة القديمة. لم يكن ذلك ضمن مقترحات قراءاتي في الوقت الرّاهن. الكتاب الثّاني كان بلا عنوان بغلاف أبيض. تصفّحته بدافع الفضول، كمحاولة أخيرة لإقناع ذهني باختفاء كافكا. كانت جلّ صفحات خالية بيضاء إلّا من بعض الرّسومات الغريبة. لبثت محاولا فكّ بعض تلك الرّموز المبهمة، حتّى تجلّى لي وجه كافكا بنظرات حائرة وملامح واجمة.

كان هيمنجواي يصطاد غير بعيد عن الشّاطئ لمّا انهمك كافكا في تحريك الجمرات في صمت وحيرة.

تكلّم عون الاستقبال من مكبّر للصّوت معلنا موعد إقفال المكتبة. وضعت الكتاب جانبا على أن أعود لتصفّحه في وقت لاحق. هممت بالمغادرة، وكلمّا اقتربت من باب الخروج الرّئيسي تعلو الصّرخات ويعمّ الهرج. لم أجد تفسيرا لذلك بيد أنّني لاحظت تيبّس جلدي. هزلت يداي وصارت أطول من المعتاد واتّسعت عيناي بشكل سريع. بعد دقائق قليلة كنتُ حشرة ضخمة تتهدهد في سيرها أمام المكتبة المطلّة على شارع الحكمة.

كافكا ينظر إلى أمواج البحر المتكسّرة على الجرف الصّخريّ أين لاح قارب هيمنجواي مبشّرا بصيد وفير.

كاتب من تونس



ملف

الوعي بالنص والعالم

مقالات نقدية

في هذا الملف تواصل «الجديد» نشر المقالات ذات الطابع النقدي النظري والتطبيقي والتي تشكل استجابة لدعوتها المتواصلة إلى استكشاف مساحات جديدة في التفكير النقدي العربي، وفي قراءة الظواهر الثقافية وتلك المرتبطة بها في علاقة النقد بالثقافة والسياسة والأحوال المجتمعية.

المقالات المنشورة هنا تتناول النقد كمصطلح وخطاب واشتقاق لغوي، وصولا إلى روح النقد بوصفه وعيا بالوجود وقراءة لصورتي الذات والآخر بوصفهما نصاً يتحرك داخل العالم. وتتناوله أيضا انطلاقا من كونه منتجاً فكريا وأداة لقراءة الأدب وظواهره، وكذلك كمعيار ومسبار لتفكيك اللغة في علاقتها بالوعي، وصولا إلى سماتها المنعكسة في سمات النص. ومن ثم هويتها الصانعة لهوية الخطاب وهوية صاحب الخطاب. وفي الملف أيضا مساهمة عربية في نقد الخطاب الثقافي للحداثة وما بعدها من خلال استكشاف نقدي لتجربة تيودور أدورنو ومشروعه الفلسفي.

و«الجديد» تعد قراءها بأن تظل ملفاتها النقدية مفتوحة على المساهمات المختلفة، من عدد إلى آخر، لكونها ترى في النقد أداة حضارية، وفعلا فلسفياً مؤثراً في النص والحاضر وفي الوعي والتاريخ ■

قلم التحرير



روح النقد

أحمد برقاوي

اشتُقت كلمة النقد في العربية من الفعل نقد، بمعنى ميّز، ويعود أصل كلمة نقد في الإنكليزية (critique) إلى اليونانية بمعنى غربل. وقد شاعت هذه الكلمة في عالم الأدب شرقا وغربا، وكان أول من أدخل كلمة نقد إلى عالم الأدب جعفر بن قدامة البغدادي في كتابه "نقد الشعر" في أواخر القرن الثالث عشر. وإن كان ابن سلام الجمحي قد سبقه في استخدام كلمة الناقد بالمعنى الذي يميّز جيد الشعر عن رديئه. ويقال بأن هذه الكلمة قد دخلت الإنكليزية أول مرة في القرن الخامس عشر عن اللغة الفرنسية.

وليس ما يشغلنا، في هذه المقالة، ما له علاقة بالنقد الأدبي، بل روح النقد ذاتها.

وروح النقد تشير إلى ماهية العقل الذي يجعل من الواقع ووعي الواقع موضوع تساؤل تأسيسا على مبدأ الحقيقة. وروح النقد، بهذا المعنى، سابقة على تعيناتها. فروح النقد الحسية الناتجة عن الرفض والقبول والتأفف والإعجاب والنفور نشأت بنشأة الحس العام، أو العقل العام، وعلى علاقة مباشرة بالواقع الجزئي. وبكل ما له علاقة بالحياة المعيشة الجزئية. الصفة الماهوية التي تعين النقد في هذه المرحلة الحسية هي عدم القبول لأسباب ذاتية صرفة. وغالبا ما تعينت روح النقد هنا بموقف الجماعة الضيقة من أسلوب الحياة. فالتمييز بين الضار والنافع هنا تمييز اختباري- تجريبي. ووصفنا لروح النقد في هذه المرحلة بالنقد الحسي يعود إلى الوعي الحسي بالعالم ودور الحواس التي هي أصل وفصل التمييز، ولم يصل الوعي بعد إلى مفهوم الحقيقة.

وروح النقد بوصفها روح التمييز لا تعني تمييز الأشياء المختلفة عن بعضها البعض من حيث طبيعتها. فالحواس تدرك بطبيعتها الفرق بين الغنم والبقر وبين الحجر والحية وبين التراب والماء. بل التمييز هنا بين حجر وحجر وماء وماء وهكذا.

وما إن انتقل الإنسان إلى لحظة التفكير بمظاهر الطبيعة وبعد أن دخل في عالم اللغة، وصاغت النخبة المفكرة أساطيره على أنحاء مختلفة تحول التفكير لأول مرة إلى نقد الوعي بالعالم، ولكنه تفكير فئة تفكر وتلقي بنتائج تفكيرها إلى الناس. ولقد نشأ الوعي النقدي داخل الوعي الأسطوري والديني.

لإعادة صياغة أشكال فهم الكون والطبيعة وحياة البشر المرتبطة بالحكم والقيم. وهنا انتقل النقد من التأفف الحسي إلى النقد العقائدي الذي بقي محدودا في فئة صغيرة تنتج أشكال الوعي بالعالم. وما يميز النقد العقائدي هو أنه لا يقيم قطائع معرفية حقيقية مع الوعي العقائدي وأصله، فالانتقال من تعدد الآلهة إلى الإله الواحد ليس سوى انتقال وظائف الآلهة المتعددة إلى وظائف الإله الواحد، فانتقلت وظيفة الإله الخاص بالمطر مثلا إلى وظيفة الإله الواحد وهكذا.

وإذا كان صحيحا بأن هناك اختلافا بين الأيديولوجيات فإن نقدها لبعضها البعض ليس نقدا معرفيا، بل النقد هنا نقد عدواني يسعى للانتصار على الخصم.

ومع ظهور الوعي الفلسفي بالعالم، الذي شكل قطيعة معرفية مؤسسة على مرجعية العقل وحده، نشأ النقد النظري للواقع والنص معا. وإذا تركنا سقراط، المُختَلف حول وجوده أصلا، فإن أفلاطون هو المؤسس الحقيقي لروح النقد العقلي-النظري المعرفي، لأن المفاهيم هي التي صارت عدّة النقد، بل إن المحاورات كلها هي محاورات تسري فيها روح النقد بوصفه سبيلا للوصول إلى الحقيقة.

والمسألة الأهم تكمن في أن روح النقد العقلي-النظري التي عادت إلى الظهور في الغرب منذ عصر النهضة، واستمرت في التعين في العصر الحديث ومن ثم في العصر الراهن قد أصبحت ذهنية تطبع أوسع أفراد المجتمع، وصارت وعيا نلقائيا بموقف الإنسان من العالم.

ورؤية النقد العربي تأسيسا على هذه المقدمة النظرية حول روح النقد توصلنا إلى أن النقد العربي مازالت تتعايش فيه كل تعينات روح النقد عامة.

ولو تركنا جانبا قدامة بن جعفر البغدادي ونقده الشعر والنثر فإن روح النقد العقلي-النظري قد ولدت مع ابن رشد في كتابه الأشهر تهافت التهافت في الرد على أبي حامد الغزالي ومع مقدمة ابن خلدون في نقده للروايات التاريخية اللاعقلانية للمؤرخين المسلمين تأسيسا على منهجه التاريخي الجديد الذي جعل من علم التاريخ علما عقليا لما كانت المقدمة في الأصل مقدمة منهجية نقدية للكتابة التاريخية فإن أول ما خطه ابن خلدون في علم التاريخ هو التمييز بين التأريخ وعلم التاريخ الذي سماه فن التاريخ. فالتأريخ هو سرد الوقائع أو ما يُعتقد بحدوثها وتحديد مواقيتها وقد يلعب الوهم والهوى في سردها. أما فن التاريخ فهو تأمل ونظر وبيان علل الحوادث وأسبابها، وتحرر من الانحياز والهوى والوهم والكذب. إذ لما كان التاريخ خبر عن الاجتماع الإنساني والاجتماع الإنساني هو العمران البشري فيجب النظر إلى التاريخ بمقتضى قوانين العمران.

بهذا الوعي النقدي المعرفي شق ابن خلدون الطريق نحو منهج النقد التاريخي، الذي لم يجد التربة الصالحة حضاريا ليتحول إلى وعي نقدي عام لكتاب التاريخ العربي.

كان علينا أن ننتظر نهاية القرن التاسع عشر حتى يظهر الوعي النقدي العربي النهضوي. وقد ظهر عمليا في صورتين: صورة الإصلاح الديني من الأفغاني إلى محمد عبده إلى علي عبدالرازق وصورة الوعي الليبرالي عند رواد النهضة الشوام.

كان النقد يتم بين مفكرين يعترفون ببعضهم بعضا. فلقد كان كتاب محمد عبده "الإسلام بين العلم والمدنية" حوارا نقديا مع أطاريح فرح أنطون، حول علاقة الإسلام بالعلم والحكم. والكل على دراية بالمعركة التي اشترك فيها كثيرون حول كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي" في العشرينات من القرن الماضي.

كان هناك ارتباط بين الحياة الليبرالية والنقد وقد استمرت هذه الحالة حتى ستينات القرن العشرين التي شهدت توسعا هائلا في الفئات الوسطى التي أنجبت كل صنوف الأحزاب والفكر والأدب، واختلاف الأجيال.

يمكن اعتبار كتاب محمود أمين العالم وأنيس عبدالعظيم "في الثقافة المصرية" أحد الكتب الدالة على حيوية النقد في الخمسينات من القرن الماضي. حيث تعرضا بالنقد آنذاك إلى علمين كبيرين هما طه حسين والعقاد. مع إطلالة الدكتاتوريات العسكرية الفلاحية بدأت تخبو روح النقد شيئا فشيئا حتى تلاشت وسادت حالك المجتمعات الراكدة تاريخيا.

أجل نحن نعيش في مجتمعات راكدة أو شبه راكدة، والركود لا ينجب إلا الاعتداء. فيما تنتمي "المعارك الفكرية" إلى مجتمع يتميز بحالة نهوض تاريخي، واستطلاع رؤى مختلفة متناقضة حول فكرة المصير، المستقبل، والمكتوب الأدبي والفكري والإبداع الفني.

لايكون نقد إلا إذا سادت الخيارات الحرة والانحيازات المتعينة بالوعي المكتوب، ولا

خالد عقيل



يكون نقد إلا بوجود حرية لارتياد العالم دون سلطة قامعة تحول دون انتشار الأفكار.

بهذا المعنى فالمعارك الفكرية حوار حار، عقول تجرد الكلم دون أحقاد، ومعارف يغني بعضها بعضا.

فإذا تأملت واقعنا الراهن وطبقت تلك المعايير السابقة التي ذكرت فسنجد أن المجتمع العربي مجتمع شبه راكد رغم أن اختلاف الرؤى حول مستقبلنا كثير، وركوده هذا ناتج عن غياب الحيوية السياسي، وعن غياب فئات صاعدة تشكل ذات التاريخ؛ التاريخ الذي يدفع دفعا إلى الأمام. وبالتالي لا تشكل الفئات الفاعلة سلبيا عنصر تقدم تاريخي، ولهذا ترى أن هناك ركودا فلسفيا فكريا يعكس الركود السياسي وسيادة القمع.. فلقد جاء حين من الدهر كان الاختلاف فيه قائما بين وجودية، وماركسية، ووضعية، ونزوعات فلسفية إسلامية.. إلخ. وكانت المجلات والجرائد تعبر عن هذا الاختلاف؛ الاختلاف كان قائما في مجال الاقتصاد: أي الطرق الأسلم للتقدم الاقتصادي، وفي مجال الثقافة.. وفي مجال الأدب حيث توزع الأدباء إلى مدارس شتى واقعية ورومانسية.. إلخ.

لكن المجتمع بالأصل كان ينطوي على حيوية تاريخية للفئات الوسطى التي نمت وتطورت منذ مرحلة ما بين الحربين وحتى نهاية الستينات من القرن الماضي.

لا يجري الاختلاف حول رواية ما إلا نادرا، أو حول قصيدة ما، أو حول نص فلسفي جديد. طبعا هذا لا ينفي أن هناك بعض الشذرات النقدية الموجودة لكنها لا تشكل حالة أو طقسا، حتى ولو وجد من يكتب كتابا نقديا فإنك لا تجد من يدفع النقد هذا إلى الأمام.

فلقد كتب مثلا عبدالعزيز حمودة كتابين في "عالم المعرفة" حول الحداثة وما بعد الحداثة، ناقدا ما بعد الحداثة في صورتها العربية، وكان يجب على الكتابين أن يثيرا خلافا حادا في أوساط النقاد العرب، لكن الكتابين مرّا مع إشارة هنا وإشارة هناك، حتى الأسماء العربية التي ذكرت في الكتابين لم تدخل المعركة ولم تخضها.

أما وأن الأمر على هذا النحو فإن بعض الكتاب يؤثر التسلية عبر النقد المبتذل، وهو نقد أقرب إلى حياة "القيل والقال" والنميمة، ولهذا فإنه لا ينجب شيئا ذا بال، أو نقرأ نقدا هو أقرب إلى النيل من أحلام البشر وآمالهم.. وهذا شكل من أشكال الاعتداء، بل إن المجتمع الراكد لا ينجب إلا



> **فإذا تأملت واقعنا الراهن وطبقت تلك المعايير السابقة التي ذكرت فسنجد أن المجتمع العربي مجتمع شبه راكد رغم أن اختلاف الرؤى حول مستقبلنا كثير، وركوده هذا ناتج عن غياب الحيوية السياسي، وعن غياب فئات صاعدة تشكل ذات التاريخ؛ التاريخ الذي يدفع دفعا إلى الأمام. وبالتالي لا تشكل الفئات الفاعلة سلبيا عنصر تقدم تاريخي، ولهذا ترى أن هناك ركودا فلسفيا فكريا يعكس الركود السياسي وسيادة القمع**

الاعتداء وشتان ما بين النقد والاعتداء.

ومع بداية الربيع العربي راحت روح النقد تتململ، لكن غيابها الفاجع، لم يسمح لها بالحضور الفاعل المدمر للوعي القديم. فلم يميز الوعي العربي بين النقد والاعتداء في معمعة البحث عن المصير. لم يتمثلوا بعد روح النقد التي هي معرفة؛ فنقد الواقع معرفة به، وأمل في واقع آخر. ونقد المعرفة إما امتحان وإما دفع وإغناء لها.

لا شيء خارج النقد؛ الأفكار والوقائع. والمعرفة التي لا تخضع للنقد ليست هي كذلك. المفكر الذي يرى نفسه خارج عملية النقد مفكر استبدادي.

بل قل: إن حرية النقد هي الآن من أهم المعايير التي نقيس بها درجة حضور الحرية في المجتمع، ومستوى حضارة الإنسان.

وليست وظيفة النقد محصورة في هذه الجوانب التي ذكرت، إنما تستطيل لتشمل الكشف عن الثراء في نص ما، وتقويم درجة الإبداع فيه. وهذه واحدة من مهمات النقد الأدبي. وأرقى أشكال النقد هي تلك التي تنطلق من الاختلاف المؤسس على نظرة إلى العالم، أو على منهج يُعتقد بسلامته في الوصول إلى المعرفة.

فما زلنا نعيش على ثراء نقد الغزالي للفلسفة، ونقد ابن رشد للغزالي، وكم هي غنية أعمال ماركس في نقد هيغل، وليرجع القارئ إلى الاختلاف بين الوجودية والماركسية (راجع مثلا كتاب نقد العقل الجدلي لسارتر، وكتاب وجودية أم ماركسية للوكاتش).

فالنقد إذن يتخذ هذا النمط من المعرفة، فإنه يحول الاختلاف إلى إثراء للمعرفة الإنسانية.

غير أن بعض الكتبة في عالمنا العربي لا يميزون بين النقد والاعتداء؛ إذ تنتشر في الآونة الأخيرة ظاهرة الاعتداء على المفكرين والأدباء والشعراء الكبار، سواء على صفحات الجرائد والمجلات أو من على شاشات التلفزيونات.

اعتداء يأتي من قِبَل عقول متوسطة الذكاء، تملك قدرا كبيرا من التهور، وتطلق كما هائلا من الشتائم.

أعتقد أولا أن الاعتداء على المبدعين نزوع أصيل لدى صنف من المثقفين تعوزهم القدرة على احتلال مكانة ما في عالم الفكر والأدب، فتراهم يتوسلون الشهرة عبر الاعتداء الساذج على هذا الروائي أو ذاك المفكر.

إنهم يشعرون بعدم انتمائهم إلى العامة من الناس من جهة، ويعرفون أن ليس بمقدورهم الارتفاع إلى مستوى النخبة المبدعة من جهة أخرى. وهم بهذا يعيشون قلقا غير أصيل؛ إذ ذاك يتوهمون أن تحررهم من قلق كهذا لا يتم إلا عبر الاعتداء لا على نص المفكر أو الأديب فحسب، وإنما على الشخص بالذات، فيشهرون سيفا خشبيا، ويعملون ضربا عشوائيا، فيظهرون نفوسا قُدّت من حقد دفين، وغيرة قروية، وحسد قاتل، ناهيك عن جهلهم الفاقع.

إنهم يرتمون غرقى في ما سماه هيدجر "عالم اللغو"، متمردين على عالمهم الخاص والفردي. فليست اعتداءاتهم إذن إلا الاحتجاج على وضعهم الأدنى، وتزداد عدوانيتهم عندما لا ينالون من منقودهم ردا؛ إذ ليس من شيمة المفكر والأديب الانخراط في عالم اللغو، لكنهم سرعان ما يحولون الترفع عن الرد من قِبَل المنقود نرجسية منه، متناسين أو غير مدركين أن الرد هو موقف من قضية، من فكرة، من منهج، وعندما يخلو النقد الموجه من قِبَلهم من كل هذه الأمور فلن يعثر المنقود على موضوع يشغله.

فإن هاجم ناقد أدبي (عالم في الأدب) الشعر الحر انطلاقا من انحيازه إلى الشعر القديم أو الشعر المقيد ببحور الشعر الكلاسيكية، مظهرا ما يراه من غرابة، ويعتقد خلو الموسيقى في الشعر الحر، فإن ناقدا آخر انطلاقا من تقديره لقيمة الشعر الحر قادر على أن يقدم نصا نقديا مضادا. نحن هنا أمام موقفين مختلفين من موضوع واحد هو الشعر.

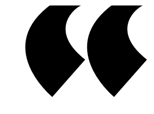
ما الذي تقوله لشخص ينهال على روائي أو مفكر بالضرب والشتم بلغة سوقية، وأنت لا تدري أصلا ماذا يريد من نقده؟

وبعد:

لا يستقيم الحديث عن روح النقد دون الحديث عن الناقد نفسه، إن الذات الناقدة ذات تكونت ثقافيا في مجتمع محدد تاريخيا، وفي حقل إبستيمي سائد ولا يمكن لأحد أن يتحرر من هذا التكون إلا بجهد ذاتي كبير. ولهذا فإن الحديث عن نقد موضوعي



> **إنهم يشعرون بعدم انتمائهم إلى العامة من الناس من جهة، ويعرفون أن ليس بمقدورهم الارتفاع إلى مستوى النخبة المبدعة من جهة أخرى. وهم بهذا يعيشون قلقا غير أصيل؛ إذ ذاك يتوهمون أن تحررهم من قلق كهذا لا يتم إلا عبر الاعتداء لا على نص المفكر أو الأديب فحسب، وإنما على الشخص بالذات، فيشهرون سيفا خشبيا، ويعملون ضربا عشوائيا، فيظهرون نفوسا قُدّت من حقد دفين، وغيرة قروية، وحسد قاتل**



حديث تعوزه الدقة ويعوزه الصواب. كيف لذات أن تكون موضوعية في تناولها للنص وهي محملة بإرث ثقافي، وأضيف بإرث أخلاقي وبحقل إبستيمي يكون عقليتها بعامة وعقليتها الناقدة بخاصة. دعوني إذن أعلن، بناء على ذلك، لا موضوعية في النقد، أي نقد، حتى لو توافرت عند الناقد العدّة المنهجية الصارمة. فكيف سيكون الأمر مع ناقد عربي تكوّن في ثقافة نقد الشخص وليس نقد النص، وثقافة الانحياز والتقويم؟

أجل: مازال النقد في ديارنا قائما في حقل الاستحسان والاستياء وتمييز الصواب من الخطأ ولكن في ثقافة نقد الشخص وليس النص، والعواطف من حيث الحب والكره. فالشخص إن حاز على درجة التقديس صار النقد مديحا للنص وللشخص، وإن تعرض له ناقد شجاع بنقد نصه قامت الدنيا عليه ولم تقعد. فثقافة الانحياز للشخص تصل حدّ الولاء، والولاء ثقافة كما نعلم. وثقافة الكره تبدي المساوئ، وهكذا نحصل على علاقة غريبة ليست من النقد في شيء، علاقة بين ناقد محمّل بثقافة نقد الشخص، ومنقود عرضة للتقويم. وهذا ينسحب على العلاقة بالنصوص كلها من النص التاريخي إلى النص الأدبي مرورا بالنص الفلسفي. فالعلاقة التي يقيمها النقاد التاريخيون العرب، وهم قليل، لا ينظرون إلى معقولية الوقائع التي حدثت أو إلى لا معقوليتها، بل إن الأفكار المسبقة عن شخوص الحدث التاريخي، أي الحقل الإبستيمي الذي تكونوا فيه، هي التي تحكم نقدهم التاريخي، وهذا أمر لا ينجب نقدا تاريخيا على الإطلاق. إذ كيف يقوم نقد تاريخي انطلاقا من الانحياز للشخص؟ وقس على ذلك في نقد الشعر، وهو أصعب أنواع النقد الأدبي، ولهذا تجد نقاد الشعر في عالم العرب نادرين. ولن يقوم نقد الشعر إلا إذا فصلنا بين الشاعر وشعره، بل ونسينا الشاعر والموقف منه، أما نقد الشعر تأسيسا على الموقف من الشاعر، فهذا لا ينجب إلا مناكفة أو تقريعا، وليس في هذا ولا ذاك نقد للشعر. وقد يصل الأمر إلى حدّ أن ناقدا حصيفا لا يجرؤ على أن يعبّر عن موقفه النقدي تجاه نص شاعر، بات نقد عيوب نص -ولو وحيدا- له، ضرب من الجريمة.



صورة النقد

بين النقد الأدبي ونقد النقد

علي لفته سعيد

لا يبدو تعريف النقد ثابتا على ما قاله الأوّلون فقط، فإنه أيضا خاضع لماهية التطور سواء على المستوى العلمي أو القيمي أو الفكري.. ولهذا فإن النقد هو المحاولة القائمة دوما على تتبع الأثر لتقويمه ووضع قيمه وتعاليمه ليكون في منجزه الحقيقي أو المكانة الحقيقية لهذا الأثر الذي ثبّته النص، باعتباره مخيلة كاملة أو مأخوذا من واقع بطريقة المخيلة أو إنه واقع تامّ يعتمد على كونه دراية بحادثة ما سواء كانت هذه الحادثة تاريخية أم اجتماعية، ولكنها أي الأثر النصّي هو المحمول الأول الذي أوجد النقد. ولهذا فإن بعض النقّاد يرون أن النقد يسهم إسهاما فاعلا في التأثير على المشهد الثقافي مثلما يقدّم ملمحا على الأداء الثقافي العام، بوصف النقد نصّا آخر سواء ما كان موازيا له أو مجترحا منه أو متأثرا به، بما يعني أن النقد يساهم في تأطير ذائقة المتلقّي والأخذ به لمعرفة خفايا وخبايا النص، مثلما يساهم في تقديم الملامح الجمالية للمتلقّي الذي لا يكتشف هذه الخفايا والجماليات مثلما لا يكتشف سلبيات النص التي تكون غائبة عليه كونه مثلا أي المتلقّي لا يفهم معاني المصطلحات ومرجعياته، وهو هنا أي النقد واحد من أساسيات النص الأدبي إذا ما أريد له الديمومة كون النقد يؤثّر بشكل فاعل وكبير على عملية التلقّي ذاتها، بل يؤثّر بشكل أو بآخر على منتج النص لأنه سيكون أمام تشخيص جديد لما خاف عنه في تأويله وقصديته وبنائه ومحمولاته، لأن المنتج قد لا ينتبه إلى عوامل استقرار نصّه أو نواقصه وإلّا لما كانت هناك مراجعات عديدة لأي نص منتج يظهر إلى العلن، خاصة إذا ما عرفنا أن النص لا يمكن إنجازه نهائيا وإن النص لا ينتهي، بل يتركه المنتج لأنه دائما هناك ما يمكن إضافته إلى النص أو حتى حذف بعض ما بداخله حين يتمّ الكشف عنه بعد حين إنه حلقة زائدة.

ولكن المشكلة لا تقع على النقد أو النص النقدي بل على تلك الطريقة التي ينتج بها هذا النص والذي أصبحت فيه الكثير من التعارضات ما بين الأكاديمي الذي لا يريد اجتراحات أخرى لعملية إيجاد علائق وعلاقات جديدة مع النص بحكم ما قيل عن فوضى استخدام المصطلحات والتطاول على النظريات والقفز على شروحات العملية النقدية التي جاء بها النقاد الكبار في العالم، بمعنى أن هناك اتهامات دائما تطلق من النقد الأكاديمي إلى النقد غير الأكاديمي، وهو ما ولّد صراعا كبيرا بين الفئتين إن جاز هذا التصنيف.. وقد خلف هذا التعارض أو الندية إن أردنا تخفيف المشكلة وحيثياتها إلى إيجاد نوع من فرضية المؤامرة على النقد، أو إن النقاد غير الأكاديميين يسيئون إلى النقد ومصطلحاته مثلما يعتدّ الطرف الآخر بجمود النقد الأكاديمي وعدم تخلّصه من قول الأولين وكأنهم يمسكون بأقوال مقدّسة لا يمكن الاقتراب منها، أو إن المصطلح صار شيئا لا يقبل المساس بشرحه وشروحاته، لأنه لا يجوز المساس بالطروحات الفردانية لهذا المفكّر أو ذاك، وهذا الناقد أو ذلك، وهو ما ولّد نوعا من عدم الراحة بين الاثنين، لأن الطرف الثاني غير الأكاديمي يعتقد أن من حقّه ولوج مناطق آهلة ومأهولة بالكثير من الشعب النقدية التي تتيح له حريّة طرح الآراء، خاصة وأن هذا الطرف أكثره من منتجي النص الأدبي وأصبحت لهم خبرة في طرق الكتابة وإنهم النقاد الأوائل لنصوصهم ونصوص مجايليهم حيث يتم تبادل المخطوطات في ما بينهم مثلا لمعرفة نواقص النص قبل طرحه كإنتاج نهائي.

وهنا لزم التفريق بين النقد كمحمول أدبي وبين نقد النقد كمحمول فكري على الرغم من أن الثاني ولد كما نعتقد من رحم الأول لأنه لا بد من المرور بالمحمول الأدبي قبل الولوج إلى المحمول الفكري الذي يحدد ماهية المصطلحات وأهميتها، وإن عدم التفريق بين الحالتين هو الذي أوصل إلى هذه النقطة من الصراع أو إيجاد مشكلة إقصاء الآخر أو البقاء في منطقة الانتقاص والإبتعاد عن النقد والانتقاد. وإذا ما اعتبرنا أن نقد النقد خطاب أيضا، فإن الاختلاف عن النقد الأدبي كونه يبحث في أدوات النقد ذاتها وليس عن آليات اشتغال النصوص، ولو إنه أيضا يعتمد في ولادته على النصوص المنتجة أيضا، حتى لو كانت نقدا أدبيا إذا ما سلّمنا بأن النقد هو نص أدبي قد لا يكون مخياليا وخياليا خالصا، وهو ما يعني أن

ماجدة محمد

نقد النقد هو الضابط الحقيقي لانفلات النقد الأدبي من آثاره العلمية وهو الذي يعطي المنطقة الوسطى لونها وأهميتها وملامحها والحفاظ عليها من فوضوية الإخوانيات النقدية الظاهرة، حتى لا يكون هناك تهديد للثراء المعرفي. لكنه من جهة أخرى تبقى كلّ تلك المسميات منوطة بالناقد نفسه، هل هو ناقد أدبي أو مشروع ناقد أدبي، أم هو يبحث عن آليات اشتغال نقدي جديد، فينتقل من حقل النقد المتعارف عليه إلى نقد النقد للتخلص من تبعية النقد إلى النص.

إن هذا الصراع نفسه قاد إلى حصول عشوائية في فهم الآليات التي هي بالأساس آليات متحرّكةٌ غير جامدة ومن حق أي واحد امتلاك أدوات المشروع النقدي التي لم يصل بها إلى مشروعية الناقد وهو ما معمول به في الكثير من دول العالم سواء في الصحف أو حتى دور النشر، حيث يوجد الصحافي الثقافي وهو ليس بناقد وكذلك المروّج الثقافي أو المندوب الثقافي الذي يقوم بالتعريف بالنص المنتج والترويج له، وهو يقدم ملمحا نقديا عنه بطريقة تنم عن فهم النص، حتى لو كان بطريقة الدعاية التجارية. بمعنى أن وضوح المنهج الإجرائي أو المستوى المنهجي للكتابة النقدية لا يعني وجود تقاطع بين الحالات النقدية وإن تعدّدت، لأن المهم هو أين يضع الناقد أو كاتب النص الأدبي نفسه لأنه لا بد من التفريق بين كونه كاتب نص نقدي أدبي وبين أنه يمارس فعل نقد النقد، ليؤشّر على أنه ناقد مفكر يأتي بالجديد المميز أو المبدع المخالف أو المناقش أو حتى المشاكس.

إن النقد الأدبي لا يعني حصول الشمولية في الرؤية الكاملة للعملية النقدية كما هي مطلوبة ومفروضة في وجودها في عملية نقد النقد وحتى هذه المساحة التي نكتب فيها الآن ليس مفروضا أن تقدم الحلول النقدية المنهجية الجامدة، بل هي محاولة لمناقشة الأمر، لوضع حد لهذا الصراع الذي بدأ بالتزايد، وصار هناك انتقاص من كاتب المقال النقدي الأدبي على أن كل من هب ودب يكتب نقدا، وهو يكتب رأيا نقديا لا يدخل ضمن فعالية نقد النقد الذي يختص به الناقد الأكاديمي في تقريب التوصيف كونه منتجا فكريا.. والحقيقة أن الصراع يتبوّب باعتقاد الناقد الأكاديمي إنه الأحق بالحفاظ على قيم المصطلحات التي جاء بها الآخرون، وإنه الأحق بالبقاء في هذه المكانة والإشارة إليه.

إذن.. هل هناك تعريف ثابت للنقد؟ إن الإجابة ستكون إن النقاد الكبار الغربيين تحديدا لم يكن عندهم التعريف في مكانة واحدة بل وصل أيضا إلى ما يطلق عليه ميتات الميتاميتا النقدية المتناسلة وهو أيضا تقدّم وإبداع يحاول مجاراة الواقع اليومي الذي لا يقبل السكون والركون إلى تعريف ثابت، لأن التحوّل في التقنيات مثلا يساهم مساهمة فعالة في التأثير على العلائق الاجتماعية والاقتصادية وحتى الدينية، وبالتالي فإنه يؤثّر على ثوابت النقد، لأنه دائما هناك تبعية نقدية تابعة لظاهرة نقدية سابقة والعكس صحيح.. خاصة إذا ما تمّ التفريق الجديد أيضا بكون الناقد الأدبي ليس منظرا في حين بالإمكان أن يكون ناقد النقد منظّرا لما هو جديد، وهو الذي يضع التوصيفات الجديدة لأنه يمتلك إمكانية المناقشة وطرح المفاهيم الجديدة بلا عشوائية، وإنه يمكن الاستفادة من كلّ العشوائيات المطروحة بسبب ما يعتقد بغياب المنهجية في النقد الأدبي من خلال تبويب النقد العشوائي وجعله بمسارات صحيحة من خلال ترتيب الفوضوي والعشوائي بعلميته وفكره.

بمعنى أن النقد الأدبي يمكن أن يكون محمولا جديدا أو انبثاق فكرة جديدة لكي يكون نظرية جديدة، لها محمول ميتاوي جديد إن صحّت التسمية، لأن الميتات العديدة لن تتوقّف عن التناسل والتقدم، حالها حال التطبيقات التقنية التي تجتاح العالم.. وهنا يمكن التأشير الكلّي للمعنى: إن النقد الأدبي لا يعني اختصاصا علميا أو إنه منحصر في ذات نقدية، بل هو أمر مشاع لا يدخله إلا من هم منتجو النص لأنهم الأدرى بتلك العلائق النصية التي ترتبط في كيفيات نشوئها.. في حين إن نقد النقد يحتاج إلى منظر مفاهيمي ومنتج لمصطلحات علمية قابلة لتبيان المعنى الحقيقي للنقد، لتكون له أهمية ومسؤولية في إظهار النقد على أنه نصّ آخر، وإن نقد النقد بناء نص جديد يضم النقد والنص معا، وتلك المفاهيم التي هي موجودة في الطريق على قول الجاحظ إن المعاني مطروحة في الطريق، وكأنه اختصر الطريق في بقاء جدلية المعنى واللفظ والتي تحتاج إلى معرفة المفاهيم ذاتها، على أنها ليست جامدةً ومن حق أي واحد الدخول في حيثياتها وإنه حتى لو كان عشوائيا، فإن المنظر النقدي بإمكانه الاستفادة من هذه الفوضى والعشوائيات لإنتاج منهج علمي قادر وقابل على ملاحقة المنجز النقدي كونه معنيا بنقد النقد.

كاتب من العراق



تخيُّل نقدي

دريدا، كيليطو وكاتب مجهول

خالد حسين

هنا في هذا المقال، وقد أعطيته عنوان "كمتخيل نقدي"، أسوق افتتاحيات لا بُدّ منها: جاك دريدا "أنا لا أملك إلا لغة واحدة، ومع ذلك فهي ليست لغتي. كتاب أحادية لغة الآخر". عبدالفتاح كيليطو «لا تتكلم لغتي ولن تتكلمّ لغتي. كتاب لن تتكلمِّ لغتي". كاتب مجهول «لغة أنطقها ولا أكتبها، وأخرى أكتبها ولا أنطقها، فعلى أيّ حدّ أقف؟ . مخطوط اللغة والآخر". لنتخذ من قولة دريدا مَوطئ قراءة.

تُرى ما الذي قاد مبتكر التفكيكية إلى هذا التصريح الغريب؟ لغة واحدة يملكها مع أنها ليست لغته، أو بتعبير آخر: اللُّغة التي أتكلِّم بها، اللُّغة التي أحفر فيها هويتي، كينونتي ليست لغتي، هكذا تمكن ترجمة قولة دريدا، كما لو أنِّ دريدا اغتصب الفرنسية عنوة؛ لتغدو لغةَ «أمّ» له، أو أنَّهُ انزلقَ إلى العَالم دون «لغة . أمّ»؛ فلم يجد مفرّا من البحث عن لغة، هوية، كينونة؛ ليصطدم بالفرنسية على حين غرّة، فاتخذها مسكنا له؛ لينتهي من فداحة المأزق الذي وجد ذاتَهُ تتخبّط فيها، فالكائن لا يمكنه أن يحيا دون مأوى سواء أتعلّق الأمر باللُّغة أو بالمسكن الاعتيادي، فـ«البيت» يقي الكائن من الاندلاق و«اللا هوية»، فاللغة مأوى تُنسَجُ فيه خيوطُ هوية الكائن.

بيد أنِّ الأمر ليس بهذه السهولة المتخيِّلة أو التي قد أتخيِّلها كقارىء لدريدا: فلو أنِّ دريدا اكتفى بالشطر الأوّل «أنا لا أملكُ إلا لغة واحدة»؛ لَانْزَلَقَت المشكلة إلى مسار آخر، لكنِّهُ أضاف «ومع ذلك فهي ليست لغتي»، لغة ليست بلغتي ومع ذلك فهي ملكي، وفي حوزتي، أَتصرِّف بها كما أشاء ما دامت ضمن ممتلكاتي! إقرارٌ، يفجِّر الدِّهشة بين عيني المتأمِّل: أن تتكلّم لغة الآخر ثم تدِّعي امتلاكها في صلف!، لكن دريدا يصرٌّ على هذه الصِّلافة «على أنِّ هذه اللُّغة، اللغة الوحيدة التي نذرت نفسي للتحدُّث بها، من المهد إلى اللحد، هي كما ترى ليست لغتي، والحقُّ أنها لم تكن كذلك مطلقا»، لكن أين لغته . الأم، ألا يمثِّل هذا العشق للغة الآخر تنكُّرا «للغة . الأمّ» بل وازدراء لها؟ بيد أنَّ دريدا صريحٌ في تأكيده: فالفرنسية هي اللغة الوحيدة التي نذر نفسه لها مع أنها لم تكن ولن تكون لغته على الإطلاق. وهنا يلفحنا لظى سؤال هرطوقيّ: ماذا لو أنِّ دريدا لا يقصد بالعلامة «أملك» ما يدلُّ على الاحتياز والحيازة، بقدر ما يشير إلى أمر مختلف تماما حسب تأويل قراءتنا؛ فمن التناقض بمكان أن أمتلكَ لغةَ الآخر، آخِري ثم أدِّعي أنِّها لغتي الوحيدة، فأين هي لغتي، وما شأنها؟ ومن الذي يزعم أنه يمتلكُ اللُّغة؟ حتى سليلُ اللُّغة، وإن كان عَالِما بها، لا يمكن أن يذهب في هذا الإقرار إلى النهاية؛ وذلك يرجع إلى أنِّ اللُّغةَ رأسمال جماعيّ، ثروة يقتسمها الكلّ تندّ عن الامتلاك مطلقاً، فما بالك بغريب على اللغة!. لا شكِّ أن دريدا على وعيّ جسور بذلك؛ فهو لم يَرْمِ قولته على عواهنها شوقا للإدهاش بقدر ما يتعلِّق الأمر بوضعية الفيلسوف ذاته، فهو مغاربيٌّ، من يهود الجزائر، فإن لم تكن العبريّةُ لغة له، فالعربيّة، وإن لم تكن هذه، فالبربريةُ، لكن الآخر . الفرنسيِّ اختطف مؤسِّسَ التفكيك من شِبَاكِ هذه اللُّغات وأُلفتها؛ ليشغفَ بلغته، الفرنسية وحدها، ليرتهن، من ثمِّة، مصير الفيلسوف بها، لكن الأمر، يقينا، يتجاوز الشغفَ إلى الامتلاك؛ لينقلب السِّحرُ على السِّاحر، بمعنى أنِّ هذا الوافدَ بامتلاكه للغة الآخر . الفرنسي؛ فإنِّما يزيحُ الفرنسيِّ عن امتلاكه للغته، كما لو أنِّ دريدا يقول للفرنسيّ: حسنا، أنتَ تمتلكُ لغتكَ ولكنِّك لا تتقنها، فدعني أمتلكها؛ لأنني أنا الذي أتقنها! فامتلاك اللغة رهنٌ بإتقانها؛ فهل، عطفا على ذلك، يمكننا إدراج قولة دريدا في سياق تأويل ثان: أنا لا أتقن إلا لغة واحدة، ومع ذلك فهي ليست لغتي، هكذا عبر ترجمة علامة «أَمْلك» بعلامة «أَتْقِن»؛ فهل المقصود بالإتقان هو التجلي في ثنائيتي: اللغة/ الكلام (سوسور) أو الكفاءة/ الأداء (تشومسكي)؟ في الحالتين؛ فإنِّ سليلَ لغة «ما»، المعاف لغويا، يخضع «اللغة/ الكفاءة» لإنتاج «الكلام/ الأداء»، وبالتالي؛ فإنِّ قولة دريدا تتجاوز هذا المعنى الألسني للإتقان إلى «اللّعِبِ» باللُّغة، لغة الآخر، وزجّها في صراع مع ذاتها، حتى تبدو كما لو أنها لم تَعُد تتعرِّف على ذاتها بتصريفها وتحويلها لا كما تشتهي أو تشتهي الذات التي تتكلّمها، مالكها؛ وإنما كما يشتهي

سعد يكن

الآخر، المتقن لها، المالك الجديد، آخرُ مَالِكِهَا القديم، آخرُهَا الذي يبثُّها روحَ الغيرية، فتغدو لغة تستضيف لغة أخرى، لغة تهسهسُ بأنفاس الآخر، يكتب دريدا «إنني وأنا خارج اللغة الفرنسية لا أشعر فحسب بأنني تائه تماما، خائر القوى ومذموم، ولكن أشعر أيضا بأنني أعمل على تشريف أو خدمة كل الألسن المتكلمة، وبكلمة واحدة، أنا أكتب بطريقة 'أجمل' وأنا أشحذ همِّة المقاومة الموجودة في فرنسيتي، و'الصفاء' الذي يطبعها، فرنسيتي التي أتكلمها بصوت عال، ومقاومتها المستبسلة للترجمة: على كلِّ اللغات بما في ذلك الفرنسية المغايرة لفرنسيتي»، هنا تتجلّى غرابة قولة دريدا وضوحا، فعلامة الامتلاك تُصْقَلُ على نحو حادّ بهاتين العبارتين «أنا أكتب يطريقة أجمل» و«الصفاء الذي يطبعها»، إذا كتابةٌ أجملُ وأصفى تلك هي المغامرة، المغايرة التي يرتكبها الآخر في لغة الذات عندما يمتلكها، يتقنها؛ ولهذا تبدو كتابة الطِّارىء على «اللغة . الأمّ» كما لو أنها ضربٌ من



لغة غريبة في جسدها، لكنّ دريدا ومن باب الإمعان في مراكمة التناقض لديه يكتب عبارتين أُخريين بالغرابة ذاتها:

1."لا يمكن أبدا أن نتكلم إلا لغة واحدة، أو بالأحرى لسانا واحدا".

2."لا يمكننا أن نتكلم لغة واحدة فقط، أو لا وجود للسان خالص".

هكذا تُفَاقِمُ عباراتُ دريدا من أزمة المنطق وحيرة القارىء، فالعبارة الأولى يمكن نقضها على الفور؛ ذلك أنّ الواقع الفعليّ يتوفّر على الكثير من مزدوجي اللغة أو حتى ثلاثي اللغة...إلخ، لكنّ دريدا يمضي كعادته أكثر من المعنى المألوف عبر التأكيد على أحادية اللُّغة أو اللِّسان «لا يمكن أبدا أن نتكلم إلا لغة واحدة»، كما لو أنّ دريدا يقول: لا يمكن المغامرة إلا بلغة واحدة، لا يمكن إتقان إلا لغة واحدة؛ لإنجاز المغامرة، مغامرة الكتابة. بيد أنّ العبارة الثانية تعصف بهذا التأويل، وتجعل القارىء يغرق في سخرية من نفسه «لا يمكننا أن نتكلم لغة واحدة فقط، أو لا وجود للسان خالص»، فكيف لا نتكلم إلا لغة واحدة، وفي الوقت ذاته ليس بإمكاننا أن نتكلم لغة واحدة! لا غرابة في الأمر البتة ولا تناقض، فاللُّغةُ لغاتٌ، لا وجودَ للغة خالصة، فكلٌّ لغة ملوَّثة بلغاتها، لهجاتها، وباللُّغات الأخرى، كلّ لغة تشحن طاقتها بالتَّناص والتَّلاص لإنتاج المعنى؛ فالتناصّ قدرُ اللغةِ كينونة؛ ففي الوقت الذي أتكلّم لغة واحدة، فإنني أتكلم لغات، لغات بعيدة وقريبة تصرخ من شقوق هذه اللُّغة وفجواتها، تؤكّد على حضورها الغائب: لا يمكن أن نتكلم إلا لغة واحدة، ولكن في الوقت نفسه لا يمكننا أن نتكلم لغة واحدة، وإذ نتكلّم لغة واحدة؛ فإنّ أكثر من لغة تتكلّمنا، فالاختلاطُ، البَلْبَلة، التبدّد أسٌّ في اللغة؛ ألم يشعر الرَّبُّ، وفق سردية العهد القديم، بجسامة خطر أحادية لغة أهل الأرض، فبلبل لسانهم حتى لا يسمع بعضُهم لسان بعض، هكذا يجد الكائن ذاته بين حدّين، التكلّم واللاتكلم، الإمكان والاستحالة.

غير أنّ عبارة الناقد المغربيّ، عبدالفتاح كيليطو، تصدمنا تماما، إذ يأخذنا الظنّ إلى الحالة الحرجة في كونها ردا عنيفا على عبارة جاك دريدا، يقول كيليطو «لا تتكلّم لغتي ولن تتكلمّ لغتي»، العبارة موجّهة إلى الآخر، الآخر الذي يتحفّز للانقضاض على ملكية الذّات، على اللُّغة حيث تختبىء فيها الهوية وتُصان من عبث الآخر؛ لهذا انبثقت العبارة مقرونة بالعُنف عبر نفيٍ حادّ يخترق زمني




الأمر ليس بهذه السهولة المتخيّلة أو التي قد أتخيّلها كقارئ لدريدا: فلو أنَّ دريدا اكتفى بالشطر الأوّل «أنا لا أملكُ إلا لغة واحدة»؛ لاَنْزَلَقت المشكلة إلى مسار آخر، لكنَّهُ أضاف «ومع ذلك فهي ليست لغتي»، لغة ليست بلغتي ومع ذلك فهي ملكي، وفي حوزتي، أتصرَّف بها كما أشاء ما دامت ضمن ممتلكاتي! إقرارٌ، يفجِّر الدّهشة بين عيني المتأمّل: أن تتكلّم لغة الآخر ثم تدّعي امتلاكها في صلف



الحاضر والمستقبل «لا تتكلم» «لن تتكلم»، إنذار للآخر إذ [وإذا] حاول أن يتكلّم لغتي، أن يتقنها، أن يزيحني عن ملكيتي لها، كما لو أنني سأفقد هويّتي حالما يمسك الآخرُ زمام لغتي، لا مجال للضيافة، هنا، فعلى الضيف ـ الآخر أن يلتزم، أن يخضع لأخلاقياتها ولاء، ولا يجرح لغتي، فلغتي سرّيِّ، وعلى السرّ أن ينأى عن الآخر ـ الضيف. يكتب كيليطو «في يوم من الأيام تبين لي أنني لا أحبُّ أن يتكلّم الأجانب لغتي»، فالقضية لا تكمن في أن يتكلم الآخرُ لغتي؛ وإنما حينما يتجاوزُ الحدَّ ويمسكُ بأسرار لغتي؛ فإنه بهذا يعرّيني من هويتي، ويفضح سرّيِّ، ويجعلني قاب قوسين أو أدنى من «اللا ـ هوية»، هذا ما جرى مع الناقد المغربي القدير في لقائه بطالبة أميركية عندما يكتشف أن الأخيرة تتقن المغربية الدارجة بكلِّ الأسرار التي تكتنفها «كانت عربيتها الدارجة ممتازة لا تشوبها شائبة، بل كانت قادرة على النطق بالحروف التي تزعج الكثير من العرب لعجزهم عن إصدارها كالقاف والعين والحاء. اندهشتُ ولأول مرة أحسست بأن لغتي تفلت مني وتتخلى عني، أو بالأحرى قامت الأميركية بالسطو عليها وانتزاعها من بين يديّ. لحسن الحظ لم أكلمها بعد ذلك بالعربية الفصحى، لأنه لو كانت تتحدث بها أيضا، وهذا شيء غير مستبعد، فماذا سيبقى لي؟ ص 106». حال كيليطو مع الأميركية حال الفرنسي مع جاك دريدا، حال ناقد عربيّ صديق إزاء كتابات الشاعر والروائي سليم بركات «أكره سليم بركات حتى العظم؛ لأنه يفترع العربية بهذه الجمالية»، هكذا تنبثق الثنائيات: كيليطو/ الطالبة الأميركية، جاك دريدا /اللغة الفرنسية، الناقد/ بركات: هكذا نرى الذات في مواجهة الآخر، الآخر الذي يتموضع في لغة الذات؛ ليسلبه إياها باجتراحه لغة أخرى، بصمة خاصة؛ لتتكلّم باسمه، وتصرخ بهويته. من هنا تتبدّى صرخة الاستفهام بقوة في قولة كيليطو «فماذا سيبقى لي؟» لو أنّ الطالبة الأميركية تحدّثت بالعربية الفصحى! الثّمنُ باهظٌ، بالتأكيد، فلغتي بيتي، مأواي حيث سأُرَاحُ منها/ منه بإقامة الآخر فيها/ فيه، ولذلك نلمس قسوة النفي التي تسم عنوان كتاب كيليطو «لن تتكلم لغتي»: لن تتكلم لغتي أيها الآخر مثلما أتكلّمها، لا ضيرَ أن تتكلّم، لكن دون أن تُتْقِنَهَا، دون أن تشعرني أنها لغتك، فاللغة التي أتكلمها هي لغتي، هي أنا، وأنا لغتي، فحذار أن تقترب من سرّي، إذ عليك أن تلتزم بقواعد الضيافة وإلا: لا تتكلّم لغتي، وإن اقتضت الضرورة: لن تتكلّمها.

في «مخطوط اللغة والآخر»، يواجهنا حدثٌ مختلفٌ؛ إذ يموقع الكاتب المجهول ذاته على الحدّ تماما حيث يكتب «لغة أنطقها ولا أكتبها، وأخرى أكتبها ولا أنطقها، فعلى أيّ حدّ أقف؟»، في القولة ما ينبىء عن الألم من الموقع الذي تقيم فيه الذات، والتضرع للخلاص من هذه الحال المتشظّية بين الانتماء إلى «اللغة ـ الأم» حيث النّطقُ دون كتابة والإقامة في «لغة ـ الآخر» حيث الكتابةُ دون نطق، هنا الحال مغايرة، للوهلة الأولى، لحال جاك دريدا الذي ارتضى الإقامة في لغة ـ الآخر، ونذر نفسه لها من المهد إلى اللحد، أي أنها غدت لغته الأم؛ فالأمر محسوم انتماء، كما أنّها مباينة للنفي المضاعف الذي يخترق قولة كيليطو من حيث إنّه تحصينٌ للذات من عبث الآخر، بل إنّ حال الكاتب المجهول هي الأقرب إلى روح «التفكيك» من حيث الإقامة في الحدّ بين لغتين، بين لسانين وبين ثقافتين: فعلى أيّ حدّ أقف؟ هكذا يتساءل الكاتب المجهول في حيرة متألّمة: على أي حدّ؛ فهل أنتمي إلى لغتي التي أنطقها فحسب، ومن ثمّ لا أمتلكُ إلا لغة واحدة، أم أنتمي إلى اللغة (لغة ـ الآخر) التي أكتبها، ومن ثَمَّ لا أمتلك إلا لغة واحدة مع أنها ليست لغتي؟ لا حَسْمَ في الأمر، فثمة صدعٌ، ثغرةٌ في امتلاك «اللغة ـ الأم» بغياب الكتابة، وكذا الأمر في «لغة ـ الآخر» بغياب النطق؛ ولذلك يكتب الكاتب المجهول في حاشية من هوامش مخطوط (اللغة والآخر) «لا لغةَ لي!»، ليردّ بذلك على محاجّة دريدا «أنا لا أملك إلا لغة واحدة، ومع ذلك فهي ليست لغتي»، دريدا الذي ردّ على المستعمر الفرنسي باستعمار أكثر فتكا بالاستيلاء على لغته، وكذلك على تحذير كيليطو «لا تتكلّم لغتي، ولن تتكلّمها»، فالذي لا يمتلك لغة ليس معنيا بتسييج الذّات في وجه الآخر. لكن الكاتب المجهول يستدرك في الحاشية ذاتها «لا لغة لي، لا تعني أنّ (لا لغةَ لي)، وإنما تعني مسافة العبور بين لغتين»، هكذا، ليست ثمّة ملكيّة، وكلُّ ما في الأمر



سأفقد هويّتي حالما يمسك الآخرُ زمام لغتي، لا مجال للضيافة، هنا، فعلى الضيف ـ الآخر أن يلتزم، أن يخضع لأخلاقياتها ولاء، ولا يجرح لغتي، فلغتي سرّيِّ، وعلى السرِّ أن ينأى عن الآخر ـ الضيف. يكتب كيليطو «في يوم من الأيام تبين لي أنني لا أحبُّ أن يتكلَّم الأجانب لغتي»، فالقضية لا تكمن في أن يتكلم الآخرُ لغتي؛ وإنما حينما يتجاوزُ الحدَّ ويمسكُ بأسرار لغتي؛ فإنه بهذا يعرّيني من هويتي، ويفضح سرّيِّ، ويجعلني قاب قوسين أو أدنى من «اللا ـ هوية»

هناك مسافة يسلكها الكاتب المجهول «أنا لا أملك إلا مسافة بين لغتين»، هذا ما تهجس به قولةُ الكاتب المجهول، ثمة دربٌ يعبرها من لغة إلى أخرى، عبورٌ يستحيلُ إلى لغة جديدة، بين لغتين ينبثق لسانٌ جديدٌ، لا هو باللغة ـ الأمّ، ولا بلغة ـ الآخر، لسانٌ «بَيْنَ بَيْنْ» وغير محسوم في انتمائه، لا إلى الذّات ولا إلى الآخر، لكنّه متصدّعٌ، يشفّ عن فجوات، ممرّات، ثغور، أرشيفات تنتاب جغرافيته، هكذا يقترب الكاتب المجهول من دريدا لا في «أحادية لغة الآخر»؛ وإنما في أحادية لغة تتكلّم أكثر من لغة «لا يمكننا أن نتكلم لغة واحدة فقط، أو لا وجود للسان خالص».

إنّ الإقامة على الحدّ هي التي تتيح التنقّل والسّفر والاستعارة والإعارة، وجعل الاستحالة ممكنة، فعبر الإقامة يغدو المقيم نهبا للغتين، للغات، بؤرة صراع عات، فكلٌّ لغة تفتكُ بالأخرى، وتبطش بها وفق حروب التَّناص التي لا هدنة فيها البتة، حيث النّهش والاقتطاع هما القانون السّائد، وحتى في حال انتصار إحداهما، فإنّ الأخرى لا تعترف بالهزيمة، إذ تكمن اللغة المسيطرة بفحيحها في نطق العابر وكتابته.

تقودنا «لا لغة لي!» إلى تفكيك «أُحادية اللغة»؛ لتفتحها على التّعدُّد، والاختلاف، والمغايرة وتبيح للآخر أن يتكلّم لغتي الآن وفي المستقبل، فلغتي لا تكون إلا حين تستضيف الآخر؛ ليطِعّمها بلغته، لأنّ الأصل في الضيافة ألا تكون مرهونة بشروط وقيود؛ لنذهب أبعد ونقول «لا لغة لي!» هي إرادة الآخر في مناكحة اللغة ـ الذات؛ لتقول ما لا تستطيع الذّات أن تقوله وتكتبه بها وفيها، ذلك أنّ الذّات تقع تحت طائلة أساليبها في صناعة الكلام؛ فتموت اللّغة، أو تكون في النّفس الأخير، ولهذا تأتي «لا لغة لي!» لتؤسّس ممرّا، لقاء بين لغتين في لغة لا تعترف إلا بالإشراق سلطانا في الكتابة، كتابة تفرّ من التّشاكُل إلى حضن الاختلاف النبيل، فلا لغة بالتماثل، ولا لغة بالانغلاق، وإنما هي في هذا «اللقاء» الذي يربطها مع اللّغات؛ لأنّ اللقاء يمنحها القدرة على الكتابة/ الحياة.

ناقد من سوريا مقيم في جنيف



نقد الحداثة وما بعدها

تجربة أدورنو ونهايته المأساوية

إبراهيم الحيدري

ارتبط اسم تيودور أدورنو مع اسم ماكس هوركهايمر بتأسيس "معهد البحث الاجتماعي" في جامعة فرانكفورت، الذي عرف في ما بعد بـ"مدرسة فرانكفورت" في علم الاجتماع النقدي، وأصبح أستاذا للفلسفة وعلم الجمال ثم مساعدا لهوركهايمر في إدارة المعهد، وعمل معه على تطوير وإغناء النظرية النقدية. ويعتبر أدورنو، إلى جانب إرنست بلوخ وماكس هوركهايمر، في مقدمة الفلاسفة الألمان الشموليين لما بعد الحرب العالمية الثانية.

عمل أدورنو على ترسيخ أسس ومبادئ النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت وتقديم نظرية نقدية للمجتمع لا تكون علما إمبيريقيا فحسب، بل علما اجتماعيا نقديا يحقق ما دعت إليه الطبقة الوسطى في أوروبا في حق الحرية والصراع الاجتماعي والقضاء على الظلم، وألا تبقى هذه المبادئ على المستوى النظري، وإنما عليها أن تنزل إلى مستوى الممارسة العملية، مثلما عليها ألا تهادن أي سلطة، ما دام هدفها سيطرة الإنسان على حياته الذاتية مثلما هي على الطبيعة، بهدف رفع الوعي الاجتماعي الشامل الذي يستطيع تحمل مسؤولية التغيير في المجتمع.

ولد أدورنو في فرانكفورت (1903-1969) ودرس الفلسفة والموسيقى وعلم الاجتماع في جامعتها. وبسبب تردده المبكر على الأوساط الفنية والموسيقية في فينا واهتمامه على نحو خاص بتقنيات الموسيقى "الدوديكافونية" ذات النظام الاثني عشر صوتا، التي طورها شونبرغ منذ عام 1922، عُرف أدورنو كناقد ومنظر للموسيقى الحديثة، بالإضافة إلى كونه فيلسوفا وعالم اجتماع وناقدا اجتماعيا طبع تاريخ الفكر الفلسفي والاجتماعي النقدي في ألمانيا وتعداه إلى أوروبا وأميركا.

تعود الأصول الفكرية لأدورنو إلى أسس النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت في الفلسفة وعلم الاجتماع من جهة، وإلى حسه الفني الرفيع ورؤيته الجمالية إلى الأشياء من جهة ثانية، التي جعلت منه فيلسوفا شموليا تعدت نظريته النقدية للحداثة علم الجمال والجدل السلبي والثقافة الجماهيرية إلى تساؤلاته النقدية حول العقل والعقلانية والسياسة التوتاليتارية والصراعات الاجتماعية والثقافية التي أفرزتها الحداثة.

تأثر أدورنو بالجدل الهيغلي كثيرا، وبالرغم من أنه اعتبر فيلسوفا يساريا، إلا أنه لم يؤمن بإمكانية تطبيق الاشتراكية على أرض الواقع. فمهمة الفيلسوف عنده تكثفت في النقد، ليس نقد المجتمع ومؤسساته فحسب، بل المدارس والاتجاهات الفلسفية وأشكال الأدب والفن والموسيقى وغيرها من الفنون.

بدأ أدورنو مشروعه الفلسفي مع هوركهايمر من منطلق نقدي وبدأ بتحليل الأسباب التي أدت إلى إخفاق الثورات البرجوازية في أوروبا، غير أنه تحوّل بعد ذلك إلى دراسة نظرية المعرفة وعلم الجمال ليكافح الأيديولوجية النازية وأشكالها التطبيقية التي غذتها وطورتها لمد هيمنتها الشمولية على المجتمع، وأخذ يوجه هجومه ضد الفلسفة التقليدية المفرغة من وظيفتها ودورها الثوريين. فالفلسفة، كما يراها أدورنو، تحولت إلى أيديولوجيا فوقية هي امتداد لأنظمة مثالية تجسدت في أفكار مدرسة ماربورغ الفلسفية والوجودية والفلسفة الوضعية، تلك الاتجاهات الفلسفية التي كانت موضع نقد أدورنو، التي جعلت الإنسان محاصرا بتناقضات الذات والهوية، ودفعته إلى دراسة وضعية الفرد المتأزمة وإشكالية وعيه في محاولة لإخراج الفلسفة من فوقيتها وطرح نموذج من التحليل المادي، الذي هو انعكاس سلبي لمواجهة الفلسفة الوجودية الألمانية المنهجية التي وقفت على رأسها وجودية هايدغر الأنطولوجية وكذلك وجودية ياسبرز.

هاجر أدورنو إلى إنكلترا بعد صعود هتلر إلى الحكم ودرس الفلسفة في كلية ميرتون في جامعة أكسفورد وكان يخطط لكتابة أطروحة دكتوراه حول الفيلسوف إدموند هوسرل. وخلال تلك الفترة كتب بحثا حول علم اجتماع المعرفة عند كارل منهايم ومقالا حول الموسيقى الطليعية لمجلة الموسيقى في فينا وكذلك حول موسيقى الجاز لمجلة البحث الاجتماعي لمدرسة فرانكفورت. وفي عام 1938 هاجر إلى أميركا للعمل مع هوركهايمر في فرع معهد البحث الاجتماعي في جامعة كولومبيا، ثم عاد إلى فرانكفورت بعد انتهاء الحرب عام 1949 حيث أصبح مديرا لمعهد البحث الاجتماعي في فرانكفورت حتى وفاته في 6/ 8 /1969.

بعد عودته إلى ألمانيا استعاد أدورنو نشاطه العلمي وأخذ يشارك في إعادة البناء الفكري لألمانيا الفيدرالية، وأخذ يكتب في قضايا مختلفة ترتبط بالنظرية النقدية وتعكس اتجاها خاصا ومتميزا نحو فلسفة للفن، فقد فهم علم الجمال على أنه أكثر من مجرد نظرية في الفن، وأنه مثلما عند هيغل، نوع خاص من العلاقة بين الذات والموضوع. وقد أصبح أدورنو الضمير المفكر لألمانيا في الخمسينات والستينات إلى جانب هوركهايمر وماركوزه، وأخذ يجسد في شخصيته المثقف الملتزم الذي يعمل على هدم عصره وقضاياه ليبني مكانا جديدا وقضايا جديدة.

وليد نظمي

كان المنفى بالنسبة لأدورنو عامل تلقيح وإغناء لأفكاره النظرية، بعد أن عايش في أميركا مفارقات المجتمع الرأسمالي في قمة تطبيقاته العملية وخلق عنده ردود فعل جديدة قادته إلى تحليل نقدي لطبيعة المجتمع وطبيعة الفن ومكانته في مجتمع وصل إلى مرحلة استهلاكية متقدمة، كما ربط بين الإنتاج الفني بجميع أشكاله ومظاهره ومحتوياته وبين وسائل الإعلام والدعاية والإعلان وكذلك الدور الاقتصادي



المهيمن الذي لعبته في المجتمع.

أطروحات أدورنو النقدية

يمكن إيجاز أطروحات أدورنو النقدية في ثلاث جدليات مركبة ومتداخلة بعضها مع البعض الآخر: جدلية العقل، والجدل السلبي والنظرية الجمالية، وتشكل مفهوما مركبا لنقد الحداثة وما بعد الحداثة. وفي كل ذلك ينطلق أدورنو في نقده الجدلي من الداخل، فهو ينقد الفلسفة التقليدية وينقد الإنسان المحاصر بتناقضات الذات والهوية، وخاصة بعد انهيار منظومات الفكر الفلسفي المثالي، الذي أنتج بدوره تناقضا يقوم على اختراق الفرد المحاصر بتصور معين لهويته وشموليته التي تذوب في مؤسسات الدولة والسلطة والمنظومات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التابعة لها.

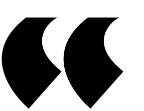
وفي نقده للفلسفة التقليدية ينقد بدوره الوضع الاجتماعي المتأزم للفرد الذي يتجاوز حدود إشكاليات الوعي المتحكمة به وبأفراد المجتمع. وبهذا ينزل أدورنو الفلسفة من عليائها إلى الواقع الاجتماعي، ليربط بين النظرية والممارسة العملية ربطا جدليا. فهو يقول "من يريد اختيار الفلسفة كعمل مهني دؤوب، عليه أن يستغني ومنذ البداية عن الأوهام التي عملت بها الفلسفة القديمة، وأن يدرك الواقع من خلال الفكر". بهذه المنهجية السوسيولوجية التحليلية يطرح أدورنو جدله السلبي ليواجه به الفلسفة الألمانية التقليدية، من الميتافيزيقيا الهايدغرية إلى الوجودية الأنطولوجية. ومن يتأمل أعمال أدورنو طيلة العقود الأربعة الأخيرة من عمره يلاحظ بوضوح تشديده على نقد هايدغر وبخاصة في الستينات من القرن الماضي حيث انتقد "لغو الوجودية" ومشروع هايدغر الفلسفي في العشرينات من القرن الماضي الذي توجه بكتاب "الكينونة والزمن" الذي صدر عام 1927. وكان هدف أدورنو فيه هو فضح الخطاب الفلسفي الألماني لما بعد الحرب العالمية الثانية الذي يذكر المرء بتعابير وشعارات ولغة نازية. كما سعى من جهة أخرى إلى الكشف عن وجود علاقة بين فلسفة هايدغر والأيديولوجية النازية.

الجدل السلبي

في كتابه الهام "الجدل السلبي" Negative Dialektik الذي صدر عام 1966 والذي يعتبر من أهم أعمال أدورنو الفلسفية،



طورت النظرية الجمالية لأدورنو من خلال نقده لطبيعة الحياة الاجتماعية اليومية في المجتمع الصناعي المتقدم وثقافته المصنعة، مركزا على المجتمع الاستهلاكي الذي يمارس قدرة على تحويل الثقافة الحقيقية إلى ثقافة جماهيرية استهلاكية، بسبب التسلط والقمع، اللذين لم يعودا يمارسان عن طريق المؤسسات العسكرية والأمنية، وإنما عن طريق السيطرة على وسائل الدعاية والإعلام وتسخير الثقافة والفنون



مجموعة من المقالات الفلسفية الرصينة التي تعكس اهتماماته المعرفية المتنوعة التي صاغها في حبكة فنية رصينة ونسجها بخيوط غير مرئية، يتداخل بعضها مع البعض الآخر في وحدة محكمة. وتأتي صرامة أدورنو من قوة أسلوبه وعدم انتظام أفكاره وصعوبة مسكها، وعدم تنازله لأي نظام سياسي أو اجتماعي.

والواقع أن "الجدل السلبي" هو عمل فلسفي رفيع المستوى عالج فيه موضوع الفرد واستلابه في المجتمع الصناعي محاولا الانحياز لإنقاذ الذات، في عالم متسلط، منطلقا من أن نقد "السلبي" هو في ذات الوقت نقد أيديولوجي يرفض بقوة العالم الحالي وتسلطه، مؤكدا التحطيم الذاتي الذي قام به العقل لمحتوياته منذ كانت، وكذلك الطريقة التي أدت بهذه الأداة الهامة، أي العقل، إلى أن تكون مستلبة وعاجزة عن الفهم والإدراك والنقد الموضوعي لواقعها، بالرغم من التطور المادي وارتفاع مستوى رفاهية الفرد وحريته الشكلية وسعيه المتواصل نحو تحقيق ذاته عن طريق عقلنة ما يحيط به. وبهذا تحول العقل إلى "أداة" موضوعية استغلتها الطبقة الوسطى المسيطرة وسيّرتها حسب مصالحها.

كما يحلّل أدورنو الفكر الفلسفي التنويري وأثره في إخفاق العقل ومن ثم نقده، فيبدأ بكانت، الذي طور أول مفهوم فلسفي للنقد، حيث كان العقل قبل كانت في حالة استلاب أمام المطلق، وفي حالة قمع من قبل اللاهوت وسلطته المهيمنة. أما هيغل فكان أول من طبق الطابع الشكلي الذي قدمه كانت لتحليل التجربة الإنسانية من أجل اكتشاف حركة العقل وآليته الداخلية التي تجسدت في الجدل في جوهره السلبي لطبيعة الأشياء.

وإذا اتجه النقد عند كانت للبرهنة على محدودية العقل، توجه النقد عند أدورنو إلى الإنسان بالذات متأثرا بهيغل في صياغته للجدلية بوصفها تعبيرا عن السلب، الذي يتحقق بالعملية الجدلية.

يرى أدورنو أن التطور العقلاني الذي انبثق من دور العقل نفسه، يحكمه قانون السيطرة وفق المعادلة التالية: الطبيعة / الإنسان، والإنسان / الطبيعة. إن هذه السيطرة خلقت وعيا جديدا أطلق عليه أدورنو "الوعي التكنولوجي" الذي جعل من العقل مجرد "آلة" انحرفت عن مسارها الموضوعي وتوجهت إلى خدمة مصالحها الخاصة. كما وجه أدورنو نقده في "الجدل السلبي" إلى العقل كموضوع ورفعه إلى قوة ديناميكية تقوم على قدرة تأويلية أخرى للعقل أطلق عليها "التفكير الثاني" الذي يعبر عن حركة جديدة تعمل ضد العقل، وبفعل عقلاني آخر يفرزه العقل نفسه. وبهذا يتحول العقل نفسه إلى رقيب على ديمومة جدلية لاسترداد طاقاته التي سلبها الواقع من دون السقوط في ميدان هيمنة الوعي السائد.

ويعتبر كتاب "الجدل السلبي" أهم ما أنجزه هذا الفيلسوف طيلة حياته كلها، حيث يعلن فيه ثورته العارمة على العقل الغربي دون هوادة، الذي خان مبادئه التنويرية أو انحرف عنها مما أنتج الفاشية والنازية وتخلى بذلك عن الرؤية المتفائلة للتاريخ وراح يصب جام غضبه على العقل الأداتي-النفعي للحضارة الغربية باعتباره عقلا شموليا واستئصاليا.

سوسيولوجيا الجمال

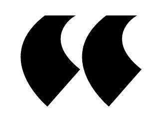
في نقده للحداثة وما بعد الحداثة في مجالات الفن والأدب والثقافة خرج عن سياق تفكيره في الجدل السلبي، حيث عالج في "جدل التنوير"، الذي صدر عام 1947 بالاشتراك مع هوركهايمر، مرحلة المجتمع الصناعي المتقدم الذي تميز بتقدم علمي وتقني أكثر صرامة، مركزا في نظريته "سوسيولوجيا الجمال" على مفهوم جديد أطلق عليه "الثقافة المصنعة"، محاولا تقديم تحليل نقدي لطبيعة المجتمع والفن والثقافة في مجتمع وصل إلى مرحلة متقدمة من الاستهلاك، وربط فيه بين الإنتاج الفني بجميع أشكاله ومظاهره ومحتوياته وبين وسائل الدعاية والإعلان والدور الاقتصادي المهيمن الذي تلعبه أجهزة الاستهلاك الجماهيرية.

يرى أدورنو أن الفن يتضمن خصائص معرفية، فهو مطبوع بأفكار التحرر التي تظهر بوضوح في الأعمال الفنية الراقية، وما يقرر ذلك هو الوسيلة التي تربط بين الشكل والمضمون، الذي يربط دوما بخصوصية اجتماعية تطبع العمل الفني الراقي وكذلك مضمونه، اللذين يحتاجان إلى وسيط، وهو الحماية النظرية، التي تدعم وظيفته النقدية.

فالفن له وظيفة نقدية، لأنه يخلق عالما



تقدمت طالبات يلبسن جاكيتات جلدية، وكانت كل واحدة منهن تحمل في يدها وردة حمراء، من منصة أدورنو وخلعن جاكيتاتهن وتعرّين ثم قدمت كل واحدة منهن الوردة الحمراء إلى أدورنو بطريقة مسرحية ساخرة، احتجاجا على آرائه النظرية البحتة التي لم تنزل إلى واقع الممارسة العملية في الواقع الاجتماعي، فهو لم يكن مثقفا راديكاليا يشارك الطلاب والشباب في تظاهراتهم في شوارع فرانكفورت، وإنما كان يحاول تهدئتهم بآرائه "الثورية"



جماليا جديدا معادلا لانغلاق الواقع ومواجهته، وفي ذات الوقت لتغييره. ففي المجتمع الصناعي المتقدم تصبح الحياة اليومية أداة سلب للوعي وقمعه، ولذلك فالعمل الفني يخلق "فضاء" لإعادة إنتاج الوعي الاجتماعي وتثويره ومنحه طاقة رفض جديدة يتجاوز بها ما يفرضه المجتمع الاستهلاكي من سلع مغرية، وبذلك يستعيد العقل قابليته على الحلم والتحليق في فضاءات غير محدودة، وهو فضاء التخيّل الذي يقود إلى إدراك الهوية المستلبة للواقع، وتشكيل موقف فكري سالب جديد. وبهذا فإن العمل الفني يشكل في الحقيقة الوسيلة الأخيرة الممكنة لحماية الوعي ومقاومة الاستلاب وإعادة اكتشاف قوة المقاومة الفنية، كما تظهر في الفنون وفي الموسيقى على وجه الخصوص، التي تمنح للفنون الحس المعاصر والحديث برفضها الواقع من أجل إعادة إنتاجه وتغييره، وخلق "الفن الأصيل" الذي يحمل إمكانية هدم ما هو قائم، والذي يمثل جميع أنواع الخلق الفني وليس التشكيلي وحده، الذي يتشبه بكل ما هو راهن وساخن ومغترب ويتطلب الجدة والتفرد والدينامية والتنافر، لأن الطابع المميز للتجربة الفنية هو المغايرة لما يجري في الواقع.

تطورت النظرية الجمالية لأدورنو من خلال نقده لطبيعة الحياة الاجتماعية اليومية في المجتمع الصناعي المتقدم وثقافته المصنعة، مركزا على المجتمع الاستهلاكي الذي يمارس قدرة على تحويل الثقافة الحقيقية إلى ثقافة جماهيرية استهلاكية، بسبب التسلط والقمع، اللذين لم يعودا يمارسان عن طريق المؤسسات العسكرية والأمنية، وإنما عن طريق السيطرة على وسائل الدعاية والإعلام وتسخير الثقافة والفنون لمصلحته والالتفاف حولها وتزييفها. وقد أصدر أدورنو أحد أهم كتبه الموسوم بـ"النظرية الجمالية " عام 1971 الذي شرح فيه مفهوم الفن وليس تاريخ الفن، وناقش فيه العلاقة بين الفن والمجتمع ومفاهيم الجمال والجميل والقبيح، والفن والتكنولوجيا، والجمال والطبيعة وكذلك الفن والميتافيزيقيا والعلاقة بين الذات والموضوع وغيرها. وإذا اعتبر أدورنو العمل الفني انعكاسا ماديا للواقع الاجتماعي السائد، فإنه لا يعبر عن



ساندا أبو خليل

طبقة ما، لأنه تعبير عن الكون الإنساني. وإذا كانت ملكة الفن هي التخيّل، فعلى المرء ألا يطالب بالتعبير عن طبقة معينة، وإلا تخلى الفن عن التخيّل الذي هو في ماهيته غير واقعي، في حين أن الطبقة هي مبدأ فعال في الواقع. وبحسب أدورنو، فإن ملكة التخيّل في الفن تربط بين الحساسية وعالم العقل، وعندما يتخلى الفن عن التخيّل فإنه يتخلى أيضا عن الجمالي، الذي يفصح عن الاستقلال الذاتي للفن عن نفسه ويسقط في الأخير في أسر الواقع، الذي يسعى الفن إلى فهمه وتجاوزه، وبالعكس فإن التخلي عن الجمالي يعني التنازل عن المسؤولية في خلق الواقع الآخر من داخل الواقع القائم. والتخيّل عند أدورنو هو عملية عقلية لها قواعدها وقيمها ووظيفتها الإدراكية، التي تقود إلى عالم الفن الذي يخفي وراءه الصورة الجمالية والانسجام الحسي والعقلي الذي يكتبه الواقع المعيش. ومن هنا تظهر مسؤولية الفنان في محاربة التشيؤ والتسلط والقمع.

نهاية أدورنو المأساوية

رأى أدورنو أن في القرن العشرين زمنا يهدم فيه العقل نفسه ليضيع في وعي تكنوقراطي وثقافة مصنعة وذلك بسبب الجدل السلبي لعصر التنوير، الذي عجز عن تجاوز محنته والخروج عن الطريق المسدود. وقد وجد في الفن والأدب والموسيقى قوة إبداع قادرة على أن تقول "لا" في وجه المجتمع الاستهلاكي. فالفن هو البديل والوسيلة الوحيدة للنضال ضد الرأسمالية، التي لم يفكر يوما في إمكانية القضاء عليها عن طريق الثورة، وأن المعرفة التي يصل إليها الإنسان عن طريق الفن، هي أعظم معرفة، أما المعرفة عن طريق العلم فهي معرفة قاصرة، لأنها تعكس الحقيقة فقط. كما أن تحرر الفرد من سيطرة الرأسمالية يتم من خلال الاحتجاج وليس عن طريق التحرر الجنسي، كما حدث في الستينات، وإنما من خلال "الفن الأصيل" الذي يحمل إمكانية هدم ما هو قائم ويعدُ دوما بالسعادة.

إن آراء أدورنو الموجهة إلى حركات الطلاب والشباب "الثورية" تذكرني بحادثة هامة كان لها تأثير على نهاية أدورنو المأساوية. ففي نهاية الستينات من القرن الماضي عندما كنت طالبا في جامعة فرانكفورت بألمانيا الغربية لدراسة علم الاجتماع حدثت واقعة هامة عايشتها عن كثب. فقد كان أدورنو يقدم للجيل الجديد من الطلاب والشباب نصائحه كي لا تقع ألمانيا مرة أخرى في براثن النازية أو الفاشية أو الأيديولوجية التوتاليتيرية، بعد أن أصبح مع هربرت ماركوزه ويورغن هابرماس "الضمير المفكر لألمانيا"، الذين أخذوا يفككون أيديولوجيا الحداثة الرأسمالية التي أدت إلى الخراب وأصبحت آراؤهم "الثورية" ذات التوجه الماركسي القاعدة الأيديولوجية للحركات الاحتجاجية من طلابية وعمالية ويسار متطرف وشعارات لازمة لمحاربة الرأسمالية الصناعية المتقدمة.

فخلال إلقاء أدورنو محاضرته حول "علم الجمال" في القاعة الكبرى بجامعة فرانكفورت في 22 أبريل 1969، تقدمت طالبات يلبسن جاكيتات جلدية، وكانت كل واحدة منهن تحمل في يدها وردة حمراء، من منصة أدورنو وخلعن جاكيتاتهن وتعرّين ثم قدمت كل واحدة منهن الوردة الحمراء إلى أدورنو بطريقة مسرحية ساخرة، احتجاجا على آرائه النظرية البحتة التي لم تنزل إلى واقع الممارسة العملية في الواقع الاجتماعي، فهو لم يكن مثقفا راديكاليا يشارك الطلاب والشباب في تظاهراتهم في شوارع فرانكفورت، وإنما كان يحاول تهدئتهم بآرائه "الثورية" واتهموه بأنه مفكر "رجعي محافظ" ومتواطئ مع البرجوازية. ولم يكن أمام أدورنو سوى النزول من المنصة بامتعاض والخروج من القاعة مصدوما. وقد توفى أدورنو بعد بضعة أشهر يائسا وحزينا بالسكتة القلبية وهو في الخامسة والستين من عمره.

كاتب من العراق مقيم في لندن



أدب المدينة الفاسدة

الانتقال من الأدب الخيالي إلى أدب الواقع

نرمين صلاح القماح

يعد أدب الديستوبيا Dystopia، أو كما يمكن ترجمته بأدب المدينة الفاسدة أو أدب النهايات، أحد الأنواع الأدبية المندرجة تحت أدب الخيال العلمي. فمصطلح الديستوبيا هو الوجه الآخر لمصطلح اليوتوبيا Utopia وهي كلمة ذات أصل إغريقي تعود إلى الفيلسوف أفلاطون، ولكن ما هو مؤكد وثابت أن الكاتب توماس مور هو أول من استخدم مصطلح يوتوبيا عام 1515م في تسمية روايته المتعلقة بالجزيرة الخيالية.

وهنا تجدر الإشارة إلى الارتباط بين مصطلح (Utopia) الإنكليزي، ومصطلحات الإغريقيين القدماء: مصطلح أوتوبوس (Ou-topos) ومعناه اللامكان، ومصطلح (Eu-topos) الذي يعني مكان الخير والفضيلة. وقد ارتبط هذان المصطلحان الإغريقيان بكتاب "المدينة الفاضلة" الذي ألفه الفيلسوف اليوناني أفلاطون، بحيث أصبح الكثيرون يربطون بين مضمون جمهورية أفلاطون وفكرة اليوتوبيا؛ حيث كان يرمز إلى المكان المثالي غير الموجود في الواقع.

فـ"اليوتوبيا"، باعتبارها مصطلحا اجتماعيا، هي أفكار متعالية تتجاوز نطاق الوجود المادي للمكان، وتحتوي على أهداف العصر ونوازعه غير المحققة، ويكون لها تأثير تحويلي على النظام الاجتماعي القائم. ومن هنا يجب التعرض لأنواع اليوتوبيات التي ظهرت في الفكر الإنساني، باعتبارها النماذج المتكاملة التي تسعى الإنسانية إلى تحقيقها:

- اليوتوبيا الفلسفية: تقوم على البحث عن قيم تجريدية قادرة على إقامة نماذج لبناء افتراضي لدولة مثل جمهورية أفلاطون ودولة المدينة لأرسطو والمدينة الفاضلة للفارابي.
- يوتوبيا الدين: وهي التي تقوم على التصوف المنهجي، أي الربط بين قوة الوسيلة وسمو الغاية، بحيث تكون قوة الطاعة في الدين هي الوسيلة للوصول إلى الغاية الأسمى والجزاء الإلهي، وتمثل فكرة "الجنة" غاية اليوتوبيا الدينية التي يسعى إلى الوصول إليها كل المتدينين على اختلاف عقائدهم، تاركين الدنيا وراءهم باحثين عن الغاية الأسمى.
- يوتوبيا الأيديولوجيا: وهي قائمة على فكرة اليوتوبيا الدينية نفسها ولكن بشكل مادي، الوسيلة والغاية، هذا النوع من اليوتوبيا هو الذي بشر بالماركسية والليبرالية وغيرها من الأيديولوجيات.

وتعتمد ثقافة "اليوتوبيا" في الأساس على "الحلم" الكامن في أعماق النفس البشرية، حلم المثالية في المبادئ، الحلم بمجتمع يزخر بأسباب الراحة والسعادة لكل بني البشر، فتأتي "الديستوبيا" أو "عالم الواقع المرير" أو "المدينة الفاسدة" كنقيض له في كل شيء. "الديستوبيا" أو "أدب المدينة الفاسدة" هو مجتمع - خيالي أو واقعي- فاسد، مخيف، أو غير مرغوب فيه، يقع في المستقبل التأملي، يتميز بالتجرد من الإنسانية، وسيطرة الحكومات الشمولية، مجتمع يعاني من الفقر والتلوث والانهيار المجتمعي والقمع السياسي.

ويمثل القرن العشرون العصر الذهبي لأدب الخيال العلمي وفروعه كأدب الديستوبيا، ولكن يجب أن ننوه أن القرن التاسع عشر هو البداية؛ ففي عام 1863 قدم الكاتب الفرنسي الكبير جول فيرن رواية "باريس في القرن العشرين" قدم فيها باريس في عصر تتقدم فيه التكنولوجيا كثيرا وتتراجع الثقافة.

كما قدم رائد الخيال العلمي هربرت جورج ويلز روايته "آله الزمن" عام 1895، وهي مصدر إلهام للعديد من الروايات في ما بعد، حيث قدمت صورة متقنة لمستقبل بالغ الشناعة ينقسم فيه البشر إلى صنفين: الصنف الأول "مورولوك" وهم الطبقة العاملة التي تسكن الأنفاق وتحيا حياة بائسة، والصنف الثاني "الإيلوي" الذين ينعمون برغد العيش، ويعتمدون اعتمادا كليا على الآلات والتكنولوجيا، وكانت هذه الرواية بمثابة جرس إنذار مدو لكل البشر حتى لا ينساقوا لسلطة الآلة في مقابل تعاسة البشرية، لكن البشرية تتقدم في إصرار نحو هذه الصورة خاصة في تلك الفترة عصر النهضة الصناعية والتقدم التكنولوجي وانحسار الثقافة وتراجع قيمة الإنسان.

عمران يونس

يوجد في القرن العشرين العديد من الأعمال مثل "المحاكمة" لكافكا 1925، و"عالم جديد جريء" لألدوس هكسلي 1932، لكن الرواية بالغة الأهمية، والأشهر على الإطلاق كتبها جورج أورويل عام 1949، وهي "1984" وهي تعد درة أدب الديستوبيا ذات الطابع السياسي، وقد خرجت من نطاق الخيال العلمي حاليا لتتحول إلى رواية واقعية! حتى أن أنتوني بيرجس يقول إنه كان ليفضل استخدام مصطلح Cacotopia (كان هذا المصطلح يستخدم قبل ظهور مصطلح الديستوبيا وهي كلمة يونانية يمكن ترجمتها إلى سيء أو شرير، واقترح جيرمي بينتهام استخدامه مقابلا لليوتوبيا) لتوصيف رواية 1984، فعلى حد قوله إنها تعتبر أسوأ بكثير مما تكون عليه المدينة الفاسدة.

ظهر أيضا نوع آخر من الديستوبيا في رواية "فهرنهايت 451» لراي برادبوري عام 1953، حيث تناول فيها الديستوبيا الخاصة به من الناحية الأدبية، فبرادبوري لم يحصل على تعليم جامعي وقد علم نفسه بنفسه في المكتبات العامة، وبالتالي كان يكن الكثير من الاحترام للكتب التي أعطته الكثير وكانت رفيقته منذ الصغر، لذلك فإن جحيمه الخاص هو عالم دون كتب، عالم يستقي معلوماته من شاشات وحوائط تلفزيونية ومناهج دراسية صماء، لا مكان فيها للخيال والأدب، مما يسهل مهمة النظام القمعي الذي يوفر الحاجات البيولوجية للشعب ويحرق الكتب من خلال رجال الإطفاء الذين لا يطفئون النيران كما هو معتاد، ولكن يشعلونها في أي منزل توجد به كتب، ومن أجمل مشاهد الكتاب: حوار بين البطل



وهو أحد رجال الإطفاء ومديره الذي يقنعه بالشر الكامن في الكتب.

من العرض السابق لأهم الروايات التي تحدثت عن الديستوبيا نلاحظ أن المعاناة دائما هي نقطة البداية، المعاناة هى كلمة السر في خلق عالم الدستوبيا .. أيا كان نوع المعاناة اقتصادية أو اجتماعية أو بيئية أو أخلاقية أو دينية أو ثقافية أو جميعها.

الديستوبيا في ظني ليست اتجاها أدبيا فحسب، وإنما هي واقع نعيشه عبر التاريخ الإنساني، يظهر حينا فيطالب الحالمون والثوار بمجتمع أفضل على غرار المدينة الفاضلة، فتقوم الثورات وتشتعل الحروب، ومنها ما ينجح ويحقق نتائج ترتقي لوصف المدينة الفاضلة، ومنها ما لم ينجح ويتحول إلى ديستوبيا حقيقية مروعة.

في السنوات الأخيرة أسهمت عدة عوامل في ظهور الانتفاضات والثورات الشعبية في العالم العربي، على رأسها المعاناة التي عاشها الشباب (الفئة العمرية بين 15 و29 سنة) الذين يشكلون أكثر من ثلث سكان العالم العربي؛ هذه المعاناة تمثلت في الإقصاء السياسي والتمييز وجعلتهم ساخطين على الأوضاع الراهنة. وبالرغم من الثروات البشرية والطبيعية الهائلة التي تتمتع بها المنطقة العربية، لكنها شهدت في العقود الأخيرة خللا كبيرا في منظومة توزيع الثروة؛ حيث استأثرت نخب ذات ارتباط وثيق بالسلطة بمقومات الثروة، بينما هُمشت قطاعات واسعة من المجتمعات العربية. وقد تزايدت تلك الظاهرة بشكل ملحوظ مع التوجه لتبني آليات السوق والتجارة الحرة، وتراجع الدور الاقتصادي والاجتماعي للدول، مع قمع واستبداد، وغياب الحقوق والحريات، وانتهاكات واسعة لحقوق الإنسان، مع تركيز السلطة في يد نخب بالحزب أو الأسر الحاكمة.

هذه الحالة من الاختناق السياسي الذي شهدته المنطقة العربية أدى إلى ظهور الحركات الاحتجاجية، بعضها ذات صبغة سياسية أو اجتماعية، وبعضها ذات صبغة دينية أو عرقية. ومن ناحية أخرى فشلت معظم الدول العربية في تحقيق اندماج وطني بين الجماعات الدينية والعرقية والإثنية المختلفة. وتعرضت معظم الأقليات (أو الأغلبيات المهمشة) في العالم العربي لمظاهر الإقصاء والتمييز الديني والثقافي والاجتماعي، ومع تزايد مظاهر القهر السياسي والاجتماعي تصاعد دور قوى إقليمية ودولية، داخلية وخارجية، بدأت تتحرك للمطالبة بحقوقها الثقافية والسياسية، بل بالمطالبة بالانفصال الجزئي أو الكامل عن الدولة الأم.

تصاعد دور الفاعلين الدوليين والإقليميين في السياسات الداخلية لدول المنطقة في السنوات الأخيرة مما كان له دور فاعل في عدم استقرار المنظومة السلطوية في العالم العربي، والتدخل الخارجي ليس بجديد على المنطقة العربية، ولكنه كان في فترات سابقة مرتبطا بالأساس بترسيخ النظام الإقليمي الذي وضعته القوى الاستعمارية في النصف الأول من القرن العشرين، ويدعم النظم السلطوية الموالية للغرب، ولكن في السنوات الأخيرة، دعمت قوى دولية وإقليمية مبادرات تخل باستقرار النظام العربي القائم، وقد تجلى هذا التوجه في التدخل الأميركي في الصومال، الاحتلال الأميركي للعراق، دعم مبادرات الانفصال في جنوب السودان، عزل حماس في قطاع غزة، وحزب الله في لبنان. حتى "النظم المعتدلة" تعرضت لضغوط خارجية متزايدة بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، والربط بين الإرهاب وغياب الحريات لإدخال إصلاحات سياسية وإطلاق الحريات السياسية والمدنية.

ومن ناحية أخرى، شهدت المنطقة تصاعدا في نفوذ قوى إقليمية صاعدة، مثل إيران وتركيا، وبدأت تؤثر بشكل ملحوظ في مجريات الأمور في العالم العربي. بالنسبة لإيران، فقد تولت ريادة المعسكر المناوئ للسياسات الأميركية في المنطقة، وقامت بدعم نظم وحركات راديكالية، مثل نظام الأسد في سوريا، وحزب الله في لبنان، وحماس في فلسطين، والتمرد الحوثي في اليمن، مما دفع بعض الباحثين للحديث عن بداية حرب باردة في المنطقة بين المعسكر الراديكالي بريادة إيران وسوريا، والمعسكر المعتدل بريادة مصر والسعودية، مدعوما من الولايات المتحدة الأميركية. وقد عزز هذا الصراع قدرة الحركات الراديكالية على تحدي السلطة المركزية وتأسيس جماعات منظمة ومسلحة تتمتع بقدر من الاستقلال الذاتي والمالي.

كل هذه العوامل ساعدت بشكل أو بآخر في بناء عالم الديستوبيا الأدبي في الواقع المعيش في العديد من المناطق في الوطن العربي؛ فلسطين أصبحت ديستوبيا صنعتها إسرائيل أمام نظر العالم أجمع ولا يحرك ساكنا منذ عقود ولن يتحرك، سوريا تحولت إلى ديستوبيا حقيقية تعاني الحرب والخوف والتجويع والتشرد، جحيم حي على أرض الشرق الأوسط، تدخلات وتحالفات دولية لمحاربة الإرهاب، سوريا تحولت لأرض يتنافس عليها الدعم الروسي والتحالف الأميركي، تمت إبادة أكثر من 300 ألف من الشعب السوري، الملايين من المشردين تدفقوا إلى أوروبا والدول الأخرى، قتل وتعذيب وامتهان للكرامة الإنسانية، واعتقال عشوائي، ومنع قوافل الغذاء والدواء من منظمات الإغاثة الدولية، واستهداف لصحافيين، وقصف مدارس ومستشفيات، واستخدام الأسلحة الثقيلة والكيماوية ضد شعب أعزل. سوريا لم تعد قطرا عربيا، سوريا تحولت إلى ديستوبيا بكل ما تحمل الكلمة من معنى.

لو كان القرن العشرون هو العصر الذهبي لأدب الديستوبيا، فيمكننا القول إن القرن الحادي والعشرين هو العصر الذهبي للديستوبيا الحقيقية المتجسدة على أرض الواقع، ديستوبيا الدول الفاسدة، ديستوبيا الحرب والدمار.

أكاديمية من مصر





محمد خياطة



جدي حبّوب

حجاج أدّول

غضبت غضبة طفلة عنيدة عمرها لم يتخط الثامنة من عمرها. اسمي أمل. بيتنا فيلا في حي راق، أنا وأختي ووالدينا. غضبت ولي الحق. اتصل بنا العجوز الذي بلغ السبعين من عمره ومازال يخدم جدي. يؤكد أنه لن يستطيع البقاء في خدمة جدي الذي بلغ الخامسة والثمانين من عمره. جدي يعيش في شقته التي تزوج فيها وأنجب وربى أولاده حتى تزوجوا وانتقلوا لمساكنهم الخاصة. توفيت جدتي من عشر سنوات، وجدي مصمم على البقاء في تلك الشقة وعدم الانتقال ليعيش مع ابنه أو مع إحدى بنتيه. العجوز الذي خدم أبي سنوات، مصر على الانسحاب وترك جدي، يقول إنه صار يحتاج لمن يخدمه. ينصح أبي بعدم ترك والده يعيش وحده. فمن بلغ الخامسة والثمانين عليه أن يبقى وسط عائلة.

اجتمع الأبناء الثلاثة في بيت الجد، ابنتاه الكبيرتان وأبي أصغر الأبناء. معهم عدد من أولادهم. صرنا زحاماً في شقة جدي. أنا مع الأطفال من عمري، أشبعنا الشقة لعباً وشقاوة مع صياح مزعج. الأكبر منا قليلاً ومن بينهم أختي نجلاء، كانوا يتراهنون لأيّ من بنتيه سيذهب جدنا ليبقى معها. الرهان كله على ابنته الكبرى صفية، ثم ابنته الثانية ذكية. أما ابنه الأصغر وهو أبي عبدالله فهو مستبعد من الرهان. الجد يحتاج لرعاية ابنة وليس ابناً، وزوجة الابن لن تكون في خدمة حماها مثلما ستفعل إحدى بنتيه. صفية قلقة فوالدها سيكون عبئا عليها، شقتها ليست بالاتساع الكافي، ومعها خمسة أبناء يدرسون من الإعدادية وحتى الجامعة. ذكية مرعوبة. زوجها سيء الطبع ولا يطيق أباها، وهدد إن اختار العجوز البقاء مع ذكية، سيترك هو البيت. هذا ما عرفناه فيما بعد. أمي حضرت هذا اللقاء، فهي تحب جدي منذ أيام خطبتها لأبي.

أبي وأمي سوسن وعمتيّ صفية وذكية حول جدي. أراقب جدي من بعيد. طويل نحيف دقيق الملامح. شعره الفضي مهوش في فوضى، وخصلة منه تستلقي على جبهته البيضاء المُحمرّة. أنيق في قميصه الشبابي وبنطاله اللين. يقف وسطهم وهم جلوس. تعبيرات وجهه غير راضية، حزين إنه مضطر لترك شقته.

أمي هادئة، لكن أبناءه الثلاثة ينظرون إليه في ترقب قلق. صفية متوترة وذكية أكثر توتراً. جدي ابتسم ابتسامة تحوي ضيقاً، معلناً بابتسامته إنه قد قرر الاختيار مضطراً. نحن الأطفال ومن هم أكبر سناً، نراقب من بعيد لنسخر من تلك التي سيعلن جدي الذهاب إلى بيتها. قال جدي..

- سأذهب لبيت سوسن.

لم يستوعب أبناؤه ما قال، ولا سوسن استوعبت. في ظنهم ربما يحاول السخرية منهم، أو اشتبه عليه اسما بنتيه. أو.. أو. لكنه يقصد ما قال.. سأذهب لبيت سوسن! فلا وألف لا. أنا وأختي صمتنا في ضيق. أبناء عمتينا فرحوا وشمتوا فينا. الأربعة الكبار حول جدي، تأكدوا أنه يقصد بيت سوسن. لم يقل بيت عبدالله ابنه، بل سوسن زوجة ابنه! شاهدنا أمي وهي تقوم وتحتضن جدنا وتقبل رأسه فرحة بقراره. كيف؟ وادعت عمتانا صفية وذكية الغضب أن أبيهما تجاهلهما. هما تحبانه حقيقة، لكنهما تخشيان من متاعب أسرتيهما.

في سيارة أبي ونحن عائدون لبيتنا، بقينا صامتتين أنا وأختي. وفي البيت صرنا في لوم لأمنا بدون كلام مباشر. لكن من تقطيب جبيننا. وتناولنا لعشاءنا شطائر جبن حتى لا نأكل على المائدة مع والدينا. كانت تلك مؤشرات فهما منها أننا في حالة عصيان. أمي تبتسم غير آبهة بما نفعله. أبي وضح عليه غضبه منّا، لكننا لم نأبه بغضبه. ونحن ذاهبتان لحجرتي نومنا، نادانا أبانا. جالس ونحن واقفتان أمامه. قال في جديّة قليلاً ما يحدثنا بها..

- غدا سيأتي أبي ليعيش معي. ليعيش مع ابنه. مع ابنه الذي أنجبه ورباه حتى صار ابنه في مركز كبير بين الناس. وأنتِ يا أمل. ستتركين حجرتك وتنضمين لحجرة أختك. اذهبا وتصبحان على خير.

قبل أن أنام بكيت بكاءً حاراً. لكمت وسادتي لكمات هائلة. أيأتي لنا هذا العجوز ويعيش معنا، ويربك ما تعودنا عليه؟ أليس من الأولى أن يذهب لإحدى ابنتيه؟ كيف يختار أمي؟ وأيضاً ينتزع مني حجرتي؟! هذا ظلم. هذا حرام. غدا سأشبع أمي لوماً لتبلغ لومي لأبي.

جاء جدي وسط عدد من جيرانه في بيته الأصلي، ميكروباص محشود بالرجال والنساء والأطفال. خرجوا من الميكروباص يودعونه في حرارة وبأصوات عالية، يقبلونه ويضاحكونه، حتى أن بعض الفيلات من حولنا، نظروا من خلف نوافذهم متعجبين، ففي منطقتنا هذه، الهدوء يفرض نفسه. والدي ابتسم لهم وشكرهم ودعاهم لدخول فيلته، فرفضوا محرجين.

استولى جدي على حجرتي. مائدة الطعام الكبيرة تصدرها جدي. أبي ترك له مكانه وجلس على يمينه. وعلى شمال جدي تجلس أمي ثم

كمالا إسحق

أنا، أما أختي نجلاء، فهي على يمين أبي. التوتر أحاط بنا جميعاً رغم أنف أبي وأمي. تبدلت أحوال بيتنا، هل لم تتوقع أمي هذا؟ تغيرت أنواع الأطعمة وطرق الطبخ حتى تناسب معدة ومزاج جدي. وأنا وأختي نجلاء مازلنا ضد الجد ولم نستسلم للأمر الواقع. صباح يوم باكر. أنا وأختي في ملابسنا الداخلية ومازلنا لم نرتدي ملابس المدارس، إذا بباب الحجرة يُفتح ويطل منه وجه جدي! أنا وأختي خبأنا جسدنا الطفولي شبه العاري بما لحقت به يدانا من قطع الملابس. صحت فيه..

- أقفل الباب.

لم تفارقه ابتسامته وهو يغلق الباب ويعود من حيث أتى. شكوت لأمي.. كيف لا يطرق الباب كما يفعل أبي؟ حتى أنت تطرقين على الباب ولا تدخلين عنوة! ابتسمت أمي وأوجدت له عذراً! لقد صارت سوسن أماً لجدي قبل أن تكون أماً لي أنا وأختي!

وكأن جدي أحس، لا. بل هو أحس بأن حفيدتيه أمل وجيهان لا يستريحان له، فقرر التغيب من البيت لأطول وقت ممكن. بمجرد أن يتناول إفطاره وحده، هذا ما صمّم عليه، يخرج من فيلتنا. يرتدي بنطالا خفيفاً وتي شيرت ناصع. وعلى رأسه كاب برفرف أمامي يحميه من الشمس، وفي قدميه حذاء رياضي. يسير في الطريق الهادئ المعشب على جانبيه. يلقي تحية الصباح بصوت عالٍ على كل من يقابله، لا يهم أنه لا يعرفه. لا يهم كبيرا كان أم صغيرا رجلا أم امرأة. لا يهم أن منطقتنا هذه بالغة الهدوء ولا تتداخل عائلة بأخرى، فليس بينهم سوى هز رأس سريعة، أو تحية مقتضبة إن تلاقت أعينهم. يصل للسوق. هناك المقاهي ومحلات السوبر ماركت والخضروات والفاكهة والصيدليات وغيرها، كل ما يحتاجه السكان في هذا السوق، بالإضافة لمستشفى صغير وناد متوسط الاتساع. يعود جدي وقت الغداء وهو محمل بأكياس فاكهة متنوعة. أمي طالبته أكثر من مرة ألا يشغل نفسه بشراء أي شيء. يسمعها مبتسماً وهو يهز رأسه موافقاً، وفي اليوم التالي يأتي بالفاكهة! أبي يضحك فيضحك جدي، ولا يأبهان بعبوسنا أنا وأختي.

أسبوع مضى. لم يعد جدي يتناول الغداء معنا. يبقى في السوق ويأكل في أحد المطاعم. أو يتناول شطائر في أيّ مقهى ويأتينا متأخراً. يشاهد التلفاز ويتناول علبة زبادي وفاكهة وينام. حقيقي.. كنت أنا وجيهان سعيدتان لابتعاد جدنا عنا.

شهران والشتاء أتانا في أشدّه. جدي لم يتبدل، فقط ملابسه تبدلت. صارت أثقل. وإن أمطرت يوماً، عنده معطف مطر. لكن لم يتوقف عن ترك الفيلا صباحاً والعودة عصرا أو في مغرب الشمس، ولا يتوقف عن تحية كل من يقابله. التلفاز ثم علبة الزبادي والفاكهة والنوم.

انتهى العام الدراسي. بدأنا التعود على جدنا. نتقبل منه صباح الخير ونجيبه. لكن أنا لم أنس حجرتي المغتصبة، قاومت فكرة خبيثة. فكرة شيطانية.. سيموت جدي قريباً، وسأعود لحجرتي، وتعود أمي صافية لنا أنا وأختي وأبي. نذهب أنا وجيهان للنادي نلعب أكثر من لعبة. جدنا يراقبنا من بعيد. يفرح لتفوقنا ويصفق لنا، لكنه لا يقترب منا. يحيينا بإشارات من يده وقبلات على الهواء.

عام دراسي. وصيف. وعام دراسي وصيف. في العام الرابع لتواجده عندنا، كبرنا ودخلت أنا المرحلة الأولى إعدادي مشاركة لجيهان التي في السنة الأخيرة من نفس المرحلة. بدأ جدنا في إتيان أمور غريبة. صار كثير النسيان. كثير الابتسام في بلاهة. كثيراً ما ينادي أمي سوسن باسم إحدى بنتيه صفية أو ذكية، ثم امتنع عن ذكر اسميهما وصار ينادي أمي باسم خديجة! من هي خديجة؟ إنها زوجته. جدتنا التي ماتت من حوالي خمس عشرة سنة! عندما يخرج من الفيلا صباحاً، يكون في أناقته المعهودة التي لا تنازل عنها. ربما ظهره انحنى قليلاً وبرز له كرش صغير. مشيته لم تعد رشيقة كما السابق. وربما ينسى أن يتناول إفطاره. إلا إذا كانت أمي لم تذهب لعملها بعد وأصّرت على إطعامه.

يبقى جدي في السوق طويلاً، ولا يعود عصراً أو مع الغروب. إن كان أبي قد عاد من عمله، يذهب باحثاً عنه في السوق. يعود به ليلاً. أبي غاضب يلوم جدي على تأخره، وجدي يبتسم غير مبال به. وإن كان أبي قد تأخر في العودة، تذهب أمي وتعود به، لكنها لا تبدي غضباً، بل تضاحكه وهو يضاحكها سعيداً بخديجة! انتهى الأمر. صارت أمّي سوسن هي خديجة عنده. وأبي سعيد بهذا وأمّي أكثر سعادة! تجرأت أختي وقالت إن أبي وأمي أبلهان فيما يخص جدي. وافقتها. ورغم هذا بدأنا أنا وجيهان نحب جدنا! ونسيت حجرتي المغتصبة. ويوم أن مرض قليلاً. كنت أنا بجانبه أناوله دواءه. فماذا فعل؟ كان راقداً. اعتدل واحتضني وقبّلني ثم عاد لرقاده سعيداً. فملت أنا عليه وقبلته. لم أكن أعلم أن أمي سوسن تشاهدنا. قبل أن أنام قبلتني أمي أنا وجيهان وهي تدمع. قالت أنا سعيدة بكما وفخورة. وفي الصباح كان وجه أبي منيراً فرحاً بنا واحتضننا وقبلنا. ذهبنا لمدرستنا ونحن سعيدتان بجدنا وبأمنا وبابينا.

أبي عاد بأبيه ذات ليلة وهو غاضب أشد الغضب. جدي لم يعد يحمل نقوداً معه، ينسى، حتى وإن وضعت أمي النقود في جيبه دوماً، يذهب إلى السوق ويأخذ ما يريد ولا يدفع. يشرب أكثر من مشروب في المقاهي ولا يدفع! أبي دار على كل المحلات والمقاهي التي يتردد عليها أبي، وطالبهم بكتابة حساب ما يأخذه جدي، وهو سيأتيهم مساء كل يومين أو ثلاثة ليدفع ما يكتبونه. أبي يحكي لأمي.. أن جدي صار علامة من علامات السوق المفرحة. يتحدث مع الجميع والجميع يحبونه. حتى أن صاحب محل وصاحب مقهى رفضا كتابة حساب جدي، قالا إنهما يحبان جدي وكأنه أب لهما! أصر أبي على الدفع. ليلاً أنا وجيهان وجهنا لوماً لأبينا.. كيف يغضب جدنا! فابتسم ثم ضحك. أفهمنا أنه يدعي الغضب حتى يقلل جدنا من تماديه. وأكد لنا أن جدنا يعلم أن ابنه يمثل عليه الغضب، لذلك يستمع لكلمات اللوم ويضحك. فضحكنا أنا وجيهان وتوجهنا لحجرتنا.

تابعته أمي يوماً. تعجبت وحكت لنا ليلاً.. جدي لم يعد يكتفي بتحية من يقابلهم بالكلمات، يقف ويقفون ليصافحونه مرحبين مبتسمين وهو أكثر ابتساماً. كلما رأى أحدا يخرج من فيلته متجهاً لسيارته أو عائداً، يصيح مصبحاً عليه ويجيبه الآخر. في السوق يتناول ما يعنّ له من كل المحلات. يضاحك البائعين المشترين ويلاعب الأطفال، ويصرّ على مصاحبة شيخ الجامع لرفع الأذان ويبقى داخل الجامع فترة، ثم يبقى معه وقتاً يستمع له بجوار القبلة. يخرج راضياً وينتشر في السوق، يضاحك الجالسين في المطاعم، وأحيانا يجلس بجوار عائلة ويتناول من طعامهم وهو يشجعونه ويطلبون مزيداً مما يرغب فيه جدي. وهكذا في المقاهي. يصر الكثيرون على أن يبقى معهم جالسين أو واقفين ليحكي لهم عن سنوات زمان، وأشهر النوادر التي حدثت له خاصة مع النساء والفتيات. يبدي إعجابه بجمال امرأة أو فتاة، ولا تغضب منه أيّ منهن ولا يغضب منه الزوج أو الأخ أو الابن أو الخطيب. الكل يبتسم أو يضحك.

أنا لم أقل اسم جدي، اسمه كمال. لكن اسمه صار في السوق وعند الجيران حبّوب! الكل يناديه حبّوب. أحد أبناء أسوان العاملين في المقهى تعود أن يناديه هكذا.. حبّوب. فانتشر هذا الاسم وصار اسمه الحقيقي، راضين به وهو راضٍ.

بإلحاح من حبّوب، زارتنا عدّة عائلات. وبإلحاح منه أيضاً، زارنا جرسون مقهى وبائع في سوبر ماركت وسيدة تعمل في نظافة محمل. وأبي وأمي ردا عددا من الزيارات لتنشأ علاقات بين عائلات الفيلات، وهذا حدث نادر. وبالطبع أنا وجيهان صارت لنا صداقات غير صداقات الدراسة والنادي. بدأنا أنا وجيهان ليس فقط نحب جدنا، بل صرنا في ولَه به. لا بد أن نداعبه صباحاً ونصر على أن يتناول إفطاره معنا. وحين يتأخر في السوق، أنا وجيهان اللتان تذهبان للعودة به، لا يهم أن نترك مذاكرتنا. في السوق نتحادث مع الذين حوله مؤكدتان أننا حفيدتا حبّوب. هكذا.. حبّوب بدون أي لقب كما ينادونه في السوق وكما يناديه الجيران، خاصة الفيلا التي بجوارنا، وفيها الأرملة سميحة وبنتاها اللتان تكبران أختي جيهان. والفيلا التي أمامنا وفيها يوسف وزوجته تريزا وابنتهما ماري. يصر جدي على إلقاء السلام عليهم وبيان أن بنتي سميحة تكبران وجمالهما يزداد. وماري قاربت أن تنافس أمها تريزا في الحلاوة. وكلهم في انبساط بمشاغباته. يحتضننا ويبيّن لمن حوله كم نحن ذكيتان متفوقتان في الدراسة والرياضة، وكم نحن نساعد أمنا ولا نغضبها ولا نغضب أبانا. نعود معه هو وسطنا ونحن على جانبيه. نمسك بيديه أو نشاغبه دغدغه. يعود مصطنعاً فتوّة الشباب ويغنّي بصوته الأجش أغاني الحب وأغاني الأطفال حسبنا يرغب، ونغنّي معه بقدر ما نستطيع، ثم يسابقنا للبيت ونتركه يسبقنا. وإن قابلنا سمّوحة كما يناديها، أو إحدى بنتيها، يضاحكهما. وإن شاهد باب فيلا يوسف مفتوحاً ينادي تريزا يلقي السلام على من يظهر منهم.

أمي سوسن أتت بجدي بعدما تعبت بحثاً عنه. كان في الكنيسة. يجلس صامتاً هادئاً. وجدته مشهوراً هناك. وهي عائدة به قال لها..

-اسمعي يا فاطمة. اطبخي لي طاجن بالسمك. طاجنك السمكي رائع.

قال أبي إن فاطمة هي جدته، أم أبي.

فاكهتنا أنا وأختي هي حبّوب. حبيب أمّي المدلل هو حبّوب. فخر أبي هو حبّوب. حبيب الناس من حولنا وحبيب السوق كله.. حبّوب. كيف فعل هذا؟ إنه عجوز منطلق فطري محب للجميع. لكن الزمن لا يترك حالا على حاله.

أحداث مؤسفة حدثت في أطراف المدينة بين مسلمين ومسيحيين. القسوة كانت على المسيحيين. يومها زار حبّوب الكنيسة. وعاد وحده غير راض. وعند المغرب مع توالي الأخبار غير الطيبة، وجدنا جرس الباب. فتحنا كانت تريزا بوجه حزين تسأل..

-أين حبّوب؟

كان جدي يحمل علبه الزبادي في صالة البيت. رأته ورآها. اتجهت إليه مباشرة واحتضنته بقوة. ثم تركته وعادت خارجة ودمعات صافية تبلل خديها. في الصباح وقبل موعده المعتاد، خرج حبّوب متجها رأسا لفيلا يوسف. دخل عليهم وقال..

-صباح الخير. أنا لم أتناول إفطاري.

تناول إفطاره معهم، ثم خرج متجها إلى السوق.

عدنا من ساعات الدراسة. نادتنا ابنتا سميحة. الحزن على وجهيهما ووجه أمهما. حبّوب تعب فجأة وأدخلوه مستشفى الحيّ، ومن هناك أخذه ابنه إلى مستشفى كبير في المدينة. قالت سميحة إن أمنا سوسن شدّدت على بقائنا مع بنتي سميحة. أتتنا ماري. في المغرب أتى حبّوب في سيارة إسعاف. حشد من الناس خارج الفيلا والازدحام داخلها. المقيمون في الحي والعاملون فيه، فكلهم يعرفون بعضهم، والكل قلق يدعو لحبوب بالشفاء.

قبل منتصف الليل انصرف الجميع على أن يأتوا ليطمئنوا عليه صباحاً. في الداخل معنا سميحة وبنتاها ويوسف وتريزا وماري. قبل منتصف الليل أصرت سوسن أن يذهب كل منهم إلى بيته ليستريح. وأنا وجيهان كنا متماسكتين كما أمرنا والدانا، نبتسم كذباً لحبّوب وهو يرد ابتساماتنا المشجعة بابتسام رضا. طلب كوبا من أمي وقال لها..

-شكرا يا سوسن!

غلبنا النوم فذهبنا إلى حجرتنا. وفي الفجر استيقظنا فزعتين على بكاء أمّنا العالي. أسرعنا لحجرة حبّوب. أبي يكفكف دمعاته. مات حبّوب.

كاتب من مصر



ملف

سجال فكري

جلال أمين وقراؤه

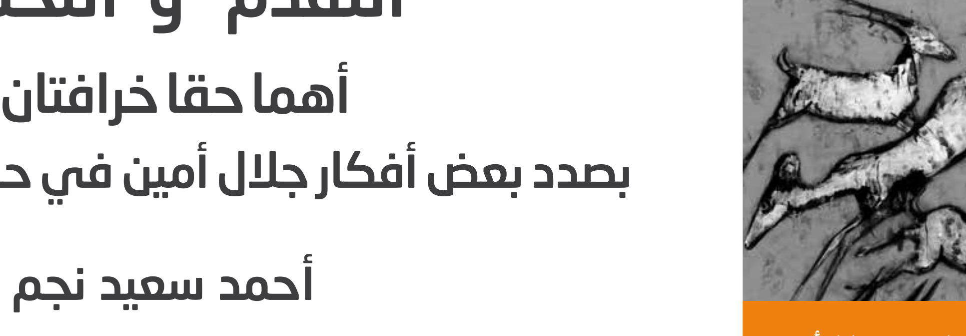
يحتوي هذا الملف على مقالات نقدية تَقرأ وتُفكك جوانب في خطاب المفكر المصري جلال أمين، من خلال الحوار الذي أجرته معه «الجديد» ونشر في العدد 35 ديسمبر/كانون الأول 2017، تحت عنوان «خرافة التخلف». في هذه المقالات قراءة ونقد وحوار وسجال مع أفكار أمين بصدد ما أسماه في كتاب له «خرافة التخلف». إنه ضرب من التفاعل النقدي مع الفكرة التي قرع المفكر جرسها، ليعلن أن ليس على العرب أن يذهبوا أبعد من المعقول في نقدهم لأنفسهم، فأحوالهم المتدهورة وتخلفهم الظاهر في العصر الحديث وفي القرون الأخيرة، لم يكونا بفعل جوهر متخلف، وإلا ما كان لهم أن يبدعوا في العصور السالفة، ولا أمكنهم، في أزمنة الرواج الحضاري أن يهدوا إلى العالم قامات فكرية وعلمية ما تزال، إلى اليوم، ترمي بظلها على الفكر والعلم.

المسألة، إذن، كما يرى جلال أمين، هي في الظروف والشروط التاريخية التي قادت العرب إلى الانحطاط والتخلف وجعلتهم في درجة دنيا من سلم المدنية. فما إن تتغير الظروف والشروط حتى يعود العرب إلى الكشف عن قدراتهم وتفجير مكنوناتهم الإبداعية وطاقاتهم الفكرية الخلاقة. وإذا كان أمين قد رأى هذا، ورأى معه أن التطور الاقتصادي المبني على تحرير الثقافة العربية، بالمعنى الواسع للكلمة، من الهيمنة الغربية هما شرطان أساسيان لاستعادة الثقة بالذات التي من دونها لا يمكن للعرب أن يجددوا حضورهم الفاعل في العالم، فإن قراءه ونقاده هنا لا يختلفون معه في الجوهر ولكن في الحيثيات التي من شأنها أن تجعل العرب يتجاوزون حالة النكوص الفكري والسياسي والاجتماعي التي دخلوا فيها وما برحوا أسرى لها ■

قلم التحرير

عادل السيوي





"التقدم" و"التخلّف"

أهما حقا خرافتان؟

بصدد بعض أفكار جلال أمين في حواره مع "الجديد"

أحمد سعيد نجم

يمكن تلخيص الأطروحة المركزية للمفكر المصري جلال أمين بخصوص مفهومي "التقدم" و"التخلّف" هنا في المقابلة التي أجرتها معه "مجلة الجديد"، أو في كتابه الذي يحمل عنوان "خرافة التقدم والتخلّف" على النحو التالي: إنّ مفهومي "التقدم" و"التخلف" بما هما توصيفان للحالة الاقتصادية والعلمية في كلٍّ من الغرب والشرق هما مفهومان ينتميان إلى جنس الخرافة. وقد صادف أن الحقبة الراهنة من تاريخ البشرية قد ضبطت العرب متلبّسين بداء التخلّف، بعد أن كانوا ذات يوم من صنّاع الحضارات. وعليه فما من مانع موضوعي يحول دون استردادهم لبرهة التقدم.

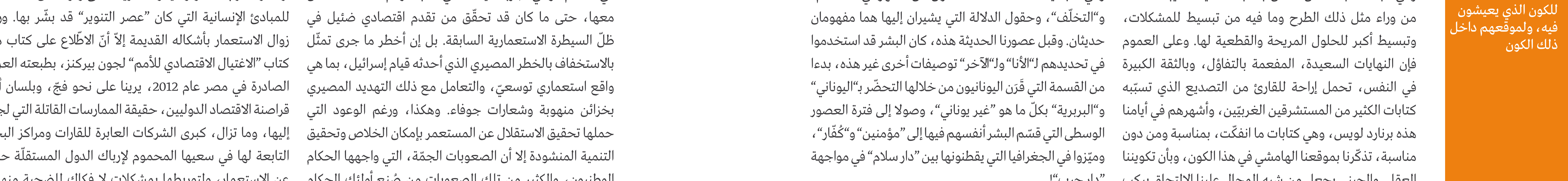
إذن فالشروع في "التقدم"، أو استعادته -بحسب التعبير الحرفي للكاتب -ليس أمرا متعذّرا. و"ضعف الإرادة"، والشعور بالعار الذي عشش في نفوسنا من جراء هزيمة عام 1967 هو ما يجعلنا نتوهّم استحالة تحقيقه على أرض الواقع. والمهّم في الموضوع، بحسب رأي الدكتور جلال أمين، هو أن تتوفّر لنا الشجاعة على اتخاذ قرار الفعل، وأن نطرد من أذهاننا "عقدة الخواجة"، ونتخلّص من شعور العار المصاحب لها. وعندما نحقّق ذلك نكون قد حقّقنا الخطوة الأولى الضرورية لإحداث الإصلاح الاقتصادي، الذي سيمكّننا من جَسْرِ الهوة بيننا وبين الغرب، وبالتالي علاج كافة أوجه الخلل التي تعاني منها مجتمعاتنا العربية.

وفي البدء لا بد لنا أن نحسّ بالغبطة للنيّة الطيّبة القائمة من وراء مثل ذلك الطرح وما فيه من تبسيط للمشكلات، وتبسيط أكبر للحلول المريحة والقطعية لها. وعلى العموم فإن النهايات السعيدة، المفعمة بالتفاؤل، وبالثقة الكبيرة في النفس، تحمل إراحة للقارئ من التصديع الذي تسبّبه كتابات الكثير من المستشرقين الغربيّين، وأشهرهم في أيامنا هذه برنارد لويس، وهي كتابات ما انفكّت، بمناسبة ومن دون مناسبة، تذكّرنا بموقعنا الهامشي في هذا الكون، وبأن تكويننا العقلي والجيني يجعل من شبه المحال علينا الالتحاق بركب المتقدمين اقتصاديا وحضاريا. وهي بالمثل، ردّ غير مباشر على كتابات البعض من كتّابنا، ممن يعشش شعور العار في أذهانهم، على نحو يجعلهم لا يجيدون سوى تعتيم الصورة أمام أعين الناس، وجَلْدِ ماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم، وبالتالي إغلاق أي نوافذ أمام ما كان يمكن لأحلامنا وآمالنا أن تقتات عليها. وفي الحالتين، حالتنا مع المستشرقين وحالتنا مع المتشائمين منا، لا يرتسم أمام الراغبين بالفكاك من أسر التخلّف غير الموات واللاجدوى.

بيد أنّ انتزاع مفهومي "التقدّم" و"التخلّف" من تعالقاتهما الماديّة، وتحويلهما إلى حالة ذهنية، شأنهما في ذلك شأن الخرافة، التي لا وجود لها إلا في أذهان المعتقدين بها، وإن كان يقدّم عزاء وتخفيفا من حجم المشكلات، فإنه لا يحمل حلولا جذرية يمكن الركون إليها. وبالطبع لا نتأخر في اكتشاف أنّ الروح الوسطية، التصالحية، التي عالج بها الدكتور جلال أمين موضوعاته هي المسؤولة عن طرحه التبسيطي للأمور على نحو الذي لخّصناها به.

وفي البداية لا خلاف معه حول أنّ مفهومي "التقدّم" و"التخلّف"، وحقول الدلالة التي يشيران إليها هما مفهومان حديثان. وقبل عصورنا الحديثة هذه، كان البشر قد استخدموا في تحديدهم لـ"الأنا" ولـ"الآخر" توصيفات أخرى غير هذه، بدءا من القسمة التي قَرَن اليونانيون من خلالها التحضّر بـ"اليوناني" و"البربرية" بكلّ ما هو "غير يوناني"، وصولا إلى فترة العصور الوسطى التي قسّم البشر أنفسهم فيها إلى "مؤمنين" و"كُفّار"، وميّزوا في الجغرافيا التي يقطنونها بين "دار سلام" في مواجهة "دار حرب"!

والواقع أن مفهومي "التقدّم" و"التخلّف" وإن كان وقعهما يستحضر صلتهما بـ"العِلْم" وحقوله المتنوّعة، وبمستوى الازدهار الماديّ الصناعي الذي يعيشه هذا المجتمع ولا يعيشه ذاك، إلاّ أنّ ميادين الدلالة التي صارا يشيران إليها مع مرور الأيام بدأت تتّسع، بحيث باتت تشمل جميع مناحي الحياة،



إن تركيز جلال أمين على الاقتصاد وحده، بل على أوجُه محدّدة منه، قاده غير مرّة للإشارة إلى الفوارق الضئيلة التي كانت تفصل بيننا وبين الغرب أيام محمّد علي باشا. وقد نتّفق معه في إشاراته تلك لو أنها تركّزت حول أن الضآلة المزعومة لتلك الفوارق بيننا وبين الغرب، بدت ضئيلة في وعي أسلافنا، لأنهم لم يستوعبوها دفعة واحدة بل على جُرعات. فالقرنان اللذان تحدث عنهما الدكتور جلال أمين وقال إنهما كانا يفصلاننا عن الغرب، كانا في الحقيقة قرنين حاسمين في مسيرة التطور البشريّ. فقد أسهما في تغيير رؤية البشر، وربما للأبد، للكون الذي يعيشون فيه، ولموقعهم داخل ذلك الكون

وأنماط العيش، وأشكال تمثّل البشر للواقع الماديّ من حولهم. وذلك بالضبط هو ما أعطى، ولا يزال، لهذين المفهومين وَقْعَهُما المربك في النفوس. وبالتالي فالتركيز على الجانب الاقتصادي للمفهومين بمعزل عن الجوانب الأخرى، قد يعزّز الوهم بأن الاقتصاد وحده كفيلٌ بحلّ المشكلات الناجمة عن حالة التخلّف، وأن تحقيق التقدم لا يستدعي من جانبنا تقديم تنازلات موجعة تقود إلى التخلّف وتُبقي عليه. يعني أن التقدم والحداثة والانتماء إلى بُنانا الفكرية والقناعات التي اعتدنا تاريخيا العيش في كنفها.

وفي حديث جلال أمين عن التقدم الاقتصادي الذي تحقّق في مصر في أعقاب ثورة 23 يوليو 1952، ولنا نحن أن نضيف إلى الصورة دولا أخرى مثل سوريا والعراق لتشابه الشروط التاريخية بين جميع تلك البلدان، نراه يغفل ما حدث في تلك الدول من تدمير لم يعرف الشفقة لطبقتي البرجوازية وكبار ملاّك الأراضي، ونهب لما امتلكه أفرادهما من أموال وأطيان، وصولا إلى تلطيخ سمعة هؤلاء بالوحل وتصويرهم باعتبارهم أُجَراء للاستعمار وأذنابا له.

والاستفاضة في هذا الأمر تُخرِج مادتنا عن الوظيفة المرسومة لها، إلا أن بالإمكان استجلاء الصورة بمجملها والاطّلاع على أوجهها المتعدّدة والمتباينة، عبر العودة، على سبيل المثال لا الحصر، إلى مذكّرات المفكر العربي الراحل عبدالرحمن بدوي، المتحدر من طبقة كبار مُلاّك الأراضي. ففي ما كتبه توضيحٌ صادقٌ معزّزٌ بالوثائق والأرقام لمبلغ التدمير الاقتصادي الذي شهدته مصر بعد تسلّم العسكريتاريا لمقاليد الحكم بعيد ثورة يوليو عام 1952.

وأيّا كانت حقيقة ما جرى فإنّه كان يتعذّر علينا، إلا عبر ضرب من ضروب التخمين، تصوّر ما كان سيكون عليه شكل منطقتنا العربية لو أن حُكم الطبقات الاقتصادية الكبرى كان قد تواصل، إلا أنّ لدينا أكيدة بالحصاد المرّ الذي أتت به تجربة العسكر في الحكم، وهي تجربة عيّشتْنا في قلب هزائم متلاحقة، تآكل معها، حتى ما كان قد تحقّق من تقدم اقتصادي ضئيل في ظلّ السيطرة الاستعمارية السابقة. بل إن أخطر ما جرى تمثّل بالاستخفاف بالخطر المصيري الذي أحدثه قيام إسرائيل، بما هي واقع استعماري توسعيّ، والتعامل مع ذلك التهديد المصيري بخزائن منهوبة وشعارات جوفاء. وهكذا، ورغم الوعود التي حملها تحقيق الاستقلال عن المستعمر بإمكان الخلاص وتحقيق التنمية المنشودة إلا أن الصعوبات الجمّة، التي واجهها الحكام الوطنيون، والكثير من تلك الصعوبات من صُنع أولئك الحكام أنفسهم، قد أعادت الاستعمار والتخلّف من النافذة بعد أن جرى طردهما من الباب. وبالتالي فأيّ حديث عن "التقدّم" و"التخلّف" ينبغي أن يتخلّص أوّلا من خرافة اعتبارهما خرافتين، وأن يميّز بين الفئات صاحبة المصلحة الحقيقية في التغيير، والمؤهّلة أكثر من غيرها لإحداث النقلة باتجاه "التقدم" أيّاً كانت الاستحقاقات المترتبة على ذلك!

ثم إن تركيز جلال أمين على الاقتصاد وحده، بل على أوجُه محدّدة منه، قاده غير مرّة للإشارة إلى الفوارق الضئيلة التي كانت تفصل بيننا وبين الغرب أيام محمّد علي باشا. وقد نتّفق معه في إشاراته تلك لو أنها تركّزت حول أن الضآلة المزعومة لتلك الفوارق بيننا وبين الغرب، بدت ضئيلة في وعي أسلافنا، لأنهم لم يستوعبوها دفعة واحدة بل على جُرعات. فالقرنان اللذان تحدث عنهما الدكتور جلال أمين وقال إنهما كانا يفصلاننا عن الغرب، كانا في الحقيقة قرنين حاسمين في مسيرة التطور البشريّ. فقد أسهما في تغيير رؤية البشر، وربما للأبد، للكون الذي يعيشون فيه، ولموقعهم داخل ذلك الكون. والهدم الذي مورس بلا هوادة ضد العالم البطلمي (نسبة إلى بطليموس) ابتداء من القرن السادس عشر الميلادي، وما تبعه، على مستوى الفلسفة، من إحلال للكوجيتو الديكارتي كمرجعية بديلة عن مرجعية أرسطو، والثورة على الكلاسيكية وأساليبها الموروثة، كلّ ذلك وغيره كان قد مكّن مواطن الغرب من أن يبتدع علوما وأشكالا فلسفية وأدبية جديدة كلّ الجدّة بمعزل عن معارف الأقدمين، بل وفي استغناء تام عنها إنْ لزم الأمر.

على أن أخطر المشكلات التي واجهها أسلافنا عند اصطدامهم بالحداثة الغربية ممثلة بالجحافل النابليونية أوّلا، ثم بالاستعمار الذي تلاها، لم يكن هذا على أهميته القصوى، بل تمثّلت في إدراكهم المفجع أن سعيهم لبلوغ تقدم تكنولوجي مماثل لما تحقّق في الغرب أو تقليص الفارق التكنولوجي بينهم وبينه إلى الحدود الدنيا، أمرٌ لا يتوقّف على نواياهم الصادقة وحدها، ولا على امتلاكهم لإرادة التقدّم، بل على حقيقة أن استعمار الغرب لأجزاء واسعة من الكرة الأرضية، ونهب ثروات شعوب العالم التي جرى وسمها بميسم التخلُّفِ، كان شرطا ضروريّا لدوام ازدهار الغرب، تكنولوجيا وحضاريا، حتى ولو شكّل ذلك نقضا للمبادئ الإنسانية التي كان "عصر التنوير" قد بشّر بها. ورغم زوال الاستعمار بأشكاله القديمة إلاّ أنّ الاطّلاع على كتاب مثل كتاب "الاغتيال الاقتصادي للأمم" لجون بيركنز، بطبعته العربية الصادرة في مصر عام 2012، يرينا على نحو فجّ، وبلسان أحد قراصنة الاقتصاد الدوليين، حقيقة الممارسات القاتلة التي لجأت إليها، وما تزال، كبرى الشركات العابرة للقارات ومراكز البحث التابعة لها في سعيها المحموم لإرباك الدول المستقلّة حديثا عن الاستعمار، ولتوريطها بمشكلات لا فكاك للضحية منها إلا بمعاودة الالتجاء إلى أحضان خانقيها!

هل عتّمنا على الصورة التي رسمها جلال أمين وحملت في طيّاتها الكثير من الأمل؟ ربما. ولكن ما العمل والصورة الحقيقية أعقد من أن يجري التعامل معها باعتبارها حديث "خرافة"!

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات



لحظة انكسار

مناقشة بعض أفكار جلال أمين في "الجديد"

باسم فرات

تعيش الثقافة العربية مرحلة الانكسار، ولا أقول الهزيمة لأن ثمة فارقا بينهما، والانكسار هو انكسار الذات العربية نفسها، بعد هزيمة حزيران/ يونيو 1967 ميلادية، وهذا الانكسار يتجلى في تفشي الأنظمة الدكتاتورية-الريعية، فالاقتصاد الريعي كفيل بخلق عبودية المواطن إلى الحكومة، وهذا يؤدي بدوره إلى تضخم الأنا عند الحاكم، فتكون النتيجة أنظمة دكتاتورية وطبقة موظفين شللية، وتفشي الارتجال، مع ضياع الخطط العلمية الكفيلة بإنتاج برامج ترتقي بالمجتمع عامة.



خرافة التخلف، خرافة بحدّ ذاتها، فلا وجود لجينات تخلف عند أي مجموعة بشرية مطلقا، وليس العرب مختلفين عن غيرهم، إنما ما يمرون به حالة انكسار تفاقمت لا سيما بعد سقوط المشروع القومي العربي وتحول "الثوريين القوميين العرب" بعد استيلائهم على السلطة إلى مستبدين وضحايا لبريقها وعبيد لها، لكن لا يعني هذا أن التطور التقني وثورة الاختراعات والاتصالات، نموا وترعرعا خارج نطاق نمو الحياة المدنية، وما مدونة حقوق الإنسان إلاّ نتيجة حتمية للتطور المتزامن لهما معا أي التطور المدني - الحداثوي والتطور التقني، فهما يسيران متوازيين بسرعة واحدة.

هذا الانكسار يتجلى بوضوح بضياع البوصلة، فالنخب العربية منقسمة إلى فئتين، كلاهما تقودهما العواطف، ولا مكان للعمل الجماعي المُحكم علميّا والمستند على تجارب شعوب عديدة، وعلى خلق روح التوازن بين التراث والحداثة؛ بين الاعتزاز بالهُوِيّة وأساسها اللغة العربية والتراث، وبين تمثل قيم الحداثة وحقوق الإنسان، ومعايير بناء دولة وطنية فيها لغة واحدة رسمية تجمع الأمة، والفخر والاعتناء بل ودعم اللغات المحلية الأخرى بوصفها روافد مهمة وحيوية في نهر الثقافة العربية.

إن صفة الارتجال والمشاريع المبنية على عواطف، اتصفت بها النخب من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، حتى تسببت في ضياع المجتمع العربي، وانكساره الحاد، فأصبح الاهتمام باللغات الأخرى لا سيما الإنكليزية أكبر بكثير من الاهتمام باللغة العربية، متجاهلين حقيقة متفقا عليها عالميا، هي أن إجادة لغة أو لغات أخرى، مع جهل باللغة الوطنية الأولى، دليل فقر في الوعي واغتراب الذات العربية التائهة وسط أمواج صراعات السلطة وخيانة نخبها.

تتفق النخب العربية قاطبة في استهانتها بالتاريخ والدين والسياسة، فسهولة الفُتيا عند كل "مثقف" عربي مهما كان اختصاصه بل تجاوزه على ذوي الاختصاص لأمر شائع، ألقى بظلاله مع ثورة التواصل الاجتماعي على شرائح المجتمع جميعها، فأصبح سيل المعلومات رخيصا وليس مجانيا، لا قيمة له بل أصبح في كثير منه محشوا بالكذب والتلفيق والتزوير والإساءات، وقد اشترك حتى حملة شهادات عليا في تضليل الرأي العام.

لقد تحول المجتمع العربي ما بين مرضى بانبهار بكل ما هو غربي، وهؤلاء في الغالب الأعم لا يأخذون من الغرب إلاّ قشوره، فيطنبون في استعمال مفردات إنكليزية وفرنسية في أحاديثهم وفي كتاباتهم، لكنهم عشائريون بامتياز في ما يخص أعماق الحداثة، فما إن تحين فرصة ليظهروا ذواتهم الحقيقية حتى يفعلوا، فهم طائفيون، مناطقيون، متعصبون للهويات الضيقة أو للهوية التي يؤمنون بها، يحذفون من المشهد ما لا يناسبهم، متجاهلين عن عمد أن الحداثة وعي الذات، واستلهام الماضي بل ونقده وتفكيكه من أجل مستقبل أفضل، لا في شتمه والتبرُّؤ منه، والإيمان بحقوق الإنسان تعني أولا الآخر المختلف، ورفض هضم حقوق المرأة في كل شيء ابتداء من احترام اختياراتها ومستقبلها وليس انتهاء بمساواتها التامة بالرجل.

وفئة أخرى ترفض الحداثة رفضا كاملا وتحمّل الغرب المسؤولية عن جلّ مشاكل مجتمعات الشرق، وتتحدث عن ماض ناصع لا شائبة فيه، ماض كان مثاليا، تريد استعادته وتعميم أنموذجه على الحاضر، فهو الحل الأمثل بالنسبة لها، في تجاهل عجيب لواقعنا المختلف كليا عن الماضي، تلعن الغرب وهي أسرى نماذجه الاستهلاكية، وعدوة لقيم الحريات الفردية بكل أشكالها، تتخذ الانتخابات وسيلة للوصول إلى السلطة ومن ثم تتخذ التدابير لاستنساخ تجربة الأنظمة التي سبقتها في الطغيان.

يعيش المجتمع العربي اليوم أزمة هوية ونكوص نحو الطائفية، لم يسلم منها العلمانيون والأكثر تماهيا مع "الحضارة الغربية" حدّ الانبهار بها والانسلاخ من هويتهم متباهين بتابعيتهم لهذه الحضارة، فهم لا همّ لهم إلاّ الإساءة إلى الإسلام واللغة العربية، فهما بحسب زعمهم أساس الشرور، وتحميلهما الموبقات كلها، مسوّغين الأمر بأنه نقد ذاتي، وأن أوروبا لم تخرج من عصور ظلامها نحو عصور النور والتقدم إلاّ بنقد تاريخها ونقد سلوكيات الكنيسة، لكنهم يتجاهلون أن الأوروبيين لم يسيئوا قط إلى لغاتهم واحتفظوا بجوهر المسيحية، ولم يتبرأوا من تاريخهم أبدا، بل لا وجود لأمة تسيء لنفسها ولتاريخها وتطمس أي إيجابية فيه وتنكر على نفسها أي إسهامة في الحضارة الإنسانية، وإن وجدت ينسبونها زورا وتلفيقا لغير العرب زاعمين بأن هؤلاء أجبروا على دخول الإسلام؛ لكن هؤلاء جميعهم ما إن تمسّ مذهبهم بسلبية حتى يتباروا بالهجوم عليك.

إن الحفاظ على اللغة العربية والاعتزاز بها واجب بلا أدنى شكّ، بل محاولة دراسة ظواهر العزوف عنها والتباهي بحشو الكلام والأحاديث بكلمات أجنبية، ومحاولة إيجاد السبل لمعالجتها لكن ليس بالتحريم والتجريم والمنع؛ أقول إن الحفاظ على لغتنا لا يمنع تبني نظم غربية في بناء مؤسسات دولة ومجتمع مدني حديثة بعيدا عن سطوة الاستبداد الديني والسياسي، ومعالجة القضايا كافة عبر هذه المؤسسات وليس عبر الفتاوى والقرارات الارتجالية.

علا الأيوبي

خرافة التخلف، خرافة بحدّ ذاتها، فلا وجود لجينات تخلف عند أي مجموعة بشرية مطلقا، وليس العرب مختلفين عن غيرهم، إنما ما يمرون به حالة انكسار تفاقمت لا سيما بعد سقوط المشروع القومي العربي وتحول "الثوريين القوميين العرب" بعد استيلائهم على السلطة إلى مستبدين وضحايا لبريقها وعبيد لها، لكن لا يعني هذا أن التطور التقني وثورة الاختراعات والاتصالات، نموا وترعرعا خارج نطاق نمو الحياة المدنية، وما مدونة حقوق الإنسان إلاّ نتيجة حتمية للتطور المتزامن لهما معا أي التطور المدني - الحداثوي والتطور التقني، فهما يسيران متوازيين بسرعة واحدة.

إن الزعم بتخلف الغرب مدنيا (حضاريا) وتطوره تقنيا، يناقض الواقع وسنن التطور العمراني، وهذا الكلام لا ينفي سلبيات المجتمع الغربي الكثيرة ومنها ماديته المفرطة، ولا يسيء لإيجابيات المجتمع العربي أو ينكرها مثلما يفعل دعاة التغريب، بل إن الدكتاتوريات العربية، وهيمنة المؤسسة الدينية، وهيمنة النخبة المعضلة هي في "المثقفة" في رفض ما لا يتفق





وطروحاتها، حتى إن أكثر الأحزاب العربية "ثقافة" وهو الحزب الشيوعي مازال يرفض رفضا قاطعا أي محاولات نقد لرجالاته ومسيرته.

نحن مجتمع ما زالت المروءة والكرم والتكافل وحميمية العلاقات الأسرية والاجتماعية فينا قوية، ونملك لغة تعد بحق من أهم لغات العالم وأغزرها وأعمقها دلالة، وتاريخنا الأقل عنفا ودموية وإلغاء وإقصاء مقارنة بجرائم الشرق والغرب قاطبة، لكننا اليوم نعيش التردّي بأبشع صوره، والانكسار بقسوته، وضياع البوصلة حتى تغشتنا ضلالات الرمال وتهويمات المخدرين بأسوأ ما أُبْتُدع في العقائد، وهذه لا يمكن أن ينقذها الارتماء بأحضان الغرب تماما ولا أحضان التراث نياما.

> **إن نفي التخلف عن العرب محاولة مهمة لتجنب "الشعور بالعار" بحسب المفكر جلال أمين، هذا الشعور الذي راح يشيعه مثقفون وأنصاف مثقفين بل وطارئون على الثقافة على حد سواء**

إنما الإيمان أن في تراثنا الكثير من الإيجابيات والكثير من السلبيات، وأن في الحضارة الغربية ما ينفعنا لا سيما نظمها المعرفية وقوة النقد والمراجعة، وليس حفظ كلمات لغاتها ومقولات مفكريها وتلويث أحاديثنا اليومية بها، نعم فجعل أحاديثنا وكتاباتنا تتضمن مفردات أعجمية يمكن بكل سهولة استبدالها بمفردات عربية أكثر دلالة وأعمق، هو تسطيح للثقافة والانفتاح المعرفي؛ وهؤلاء جميعا ما إن تنتقد طائفتهم أو تبدي رأيا لا يحبذونه عن مدنهم أو أوطانهم أو عقائدهم أو نتاجاتهم حتى ترى ردة فعلهم عشائرية تغرف من أسوأ ما في البداوة والتطرف والتحزب.

إن التفريق بين الموقف العقائدي والموقف الثقافي، هو التفريق بين أصوليين يفرضون قراءتهم للدين وما عداها كفر وضلال، وبين موقف ثقافي يرى في الدين جزءا من التراث الذي هو هوية الأمة، وبحسب جلال أمين فإن المتشددين والإرهابيين لا ينظرون إلى الدين بوصفه منتجا ثقافيا وإنما عقائد ومسلمات، بينما ثقافيا يمكننا النظر إلى الدين بوصفه جزءا من التركيبة النفسية للشخص وهذا ما يجب الحفاظ عليه.

لكن المشكلة أن الذين يرفضون النظر إلى الدين والتراث بعامة ثقافيا ليسوا المتشددين والأصوليين بل حتى دعاة الحداثة والليبراليين والتقدميين واليسار والمتغربين فضلا عمن خلفياتهم غير عربية وعبر الحركات اليسارية وغيرها استغلوا منافذ النشر ليحاربوا العروبة والإسلام. إذ أن الجميع يتفق تماما مع المتشددين والإرهابيين في رفض التعامل مع العروبة والإسلام ثقافيا، والنظر إليهما عقائديا، المتشددون والإرهابيون نظرتهم المعروفة المبنية على إلغاء وتكفير أي قراءة أخرى، والنخب المضادة لهم برفضهم القاطع للدين والعروبة ثقافيا.

لقد انقسمت النخب العربية إلى من يرى الغرب إماما يجب أن يُتّبع، وتطرفت طائفة منهم فراحت تدعو إلى رفض التراث كله، بل واللغة العربية التي يراها عاجزة- وهو مخطئ تماما- عن اللحاق بركب العصر ومتطلباته، وهؤلاء أصيبوا بلوثة الإساءة للغة العربية والإسلام، وأن الأخيرين سبب بلائنا وتخلفنا ولن تقوم لنا قائمة حتى نتخلص منهما ونعود إلى جذورنا التي سبقت الإسلام و"الغزو" العربي الصحراوي بحسب زعمهم.

حتى وصل الأمر بحملة شهادات عليا إلى إطلاق تصريحات عبر وسائل التواصل الاجتماعي ووسائل الإعلام لا تمت للحقيقة بصلة وتدعو إلى الاستغراب، مثلا إشاعة مفاهيم منافية للواقع وللتاريخ وما دونته المصادر القريبة، إذ أن هؤلاء ينفون نفيا قاطعا أي وجود عربي خارج شبه الجزيرة العربية التي يجهلون حدودها الشمالية، وهذه الحدود حددها المؤرخ الروماني بليني الأكبر (ت 79 ميلادي) في كتابه الجغرافية الطبيعية، حتى العمق التركي اليوم.

مثلما ينفون هكذا بلا أدنى شعور بالمسؤولية العلمية والأخلاقية وجود أي مثقف عربي، فهم يشيعون أن المفكرين والمؤرخين والباحثين واللغويين والمتفلسفين والمناطقة والعلماء والفقهاء كلهم ليسوا عربا وأُجبروا على الإسلام، هكذا وكأن لم يكن محمد بن الحسن الشيباني أوّل من كتب في اقتصاد السوق، ولم يكن الفراهيدي صاحب أول معجم عرفه تاريخ اللغات في العالم، ولم يكن الكندي فيلسوفا، والقائمة لا يمكن حصرها إذ تحتاج إلى مجلدات.

وأخيرا إن نفي التخلف عن العرب محاولة مهمة لتجنب "الشعور بالعار" بحسب المفكر جلال أمين، هذا الشعور الذي راح يشيعه مثقفون وأنصاف مثقفين بل وطارئون على الثقافة على حد سواء كما أوضحت أعلاه، يجعلنا نفقد الأمل في مستقبل مشرق لنا، حيث دولة المؤسسات والمجتمع المدني الحق المؤمن بمدونة حقوق الإنسان وبالكفاءة وليس المحسوبية والحريات الشخصية وأن شعارا مثل "أموت ويحيا الوطن" يجب أن يُستبدل بشعار "أعيش ليحيا الوطن".

مسك العصا من الوسط في ما يذهب له المحافظون والمتغرّبون، أي خلق توازن في النظر إلى التراث وفي الانفتاح الحضاري - المدني ليس على الغرب فقط بل على الثقافات الأخرى قاطبة، والإيمان بأن المستقبل يجب أن نكون أبناء بررة له بوعينا، لا نأتيه ونحن أسرى الماضي أو أسرى الشعور بالدونية أمام الغرب.

كاتب من العراق مقيم في الخرطوم

علا الأيوبي

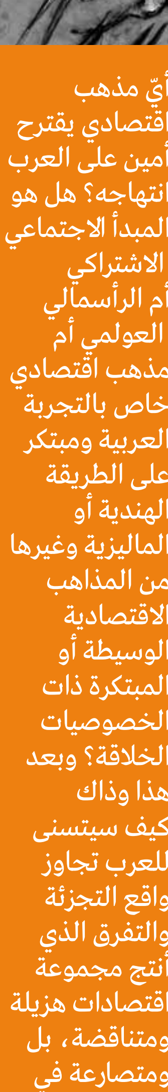


العقلانية بين الأنظمة والغرائز

في مناقشة "خرافة التخلف"

محمد حيّاوي





أيّ مذهب اقتصادي يقترح أمين على العرب انتهاجه؟ هل هو المبدأ الاجتماعي الاشتراكي أم الرأسمالي العولمي أم مذهب اقتصادي خاص بالتجربة العربية ومبتكر على الطريقة الهندية أو الماليزية وغيرها من المذاهب الاقتصادية الوسيطة أو المبتكرة ذات الخصوصيات الخلاقة؟ وبعد هذا وذاك كيف سيتسنى للعرب تجاوز واقع التجزئة والتفرق الذي أنتج مجموعة اقتصادات هزيلة ومتناقضة، بل ومتصارعة في بعض الأحيان.

في حوار أجرته معه حنان عقيل ونشر في العدد 35 من مجلة "الجديد"، يرفض المفكر جلال أمين وصف العرب بسمة التخلف، الذي يعده خرافة، تماما مثل التقدم من وجهة نظره. ويسهب أمين في طروحات لا تخلو من جرأة ومغايرة لما اعتدنا عليه من آراء جاهزة أو مسلمات فكرية طالما حولتها النقاشات المتوالية إلى حقائق من دون تمحيص أو بحث. لكن على الرغم من ذلك، لا بد للمتابع أن يفرز جملة نقاط جدلية وردت في الحوار أرى شخصيا ضرورة مراجعتها وطرحها للمناقشة.

إن نظرية خرافة التخلف والتقدم فكرة مغرية للبحث عن إرهاصاتها ومسوغاتها، لأن مثل هذه الفكرة لا بدّ أن تجرنا إلى مناقشة المصطلح أولا، ولعل السؤال الأبرز الذي يواجهنا، قبل التسليم بالفكرة، يتلخص في ماهية التقدم أو التخلف، وهل هو التطور والرخاء الاقتصادي وحسب، كما يقول أمين أم أنه منظومة متكاملة ومتضافرة من الشروط التاريخية المستندة إلى قوانين وأعراف إنسانية وضعية بعيدة عن الأديان والمعتقدات، لتنتج لنا في المحصلة مجتمعات حضارية تؤمن بقدسية الإنسان وكرامته المصانة وحاجاته المتحققة؟ وكيف يمكن تحقيق التطور الاقتصادي بمعزل عن تطور سياسي واجتماعي وفكري يصاحبه ويتزامن معه، بل ويستند إليه؟

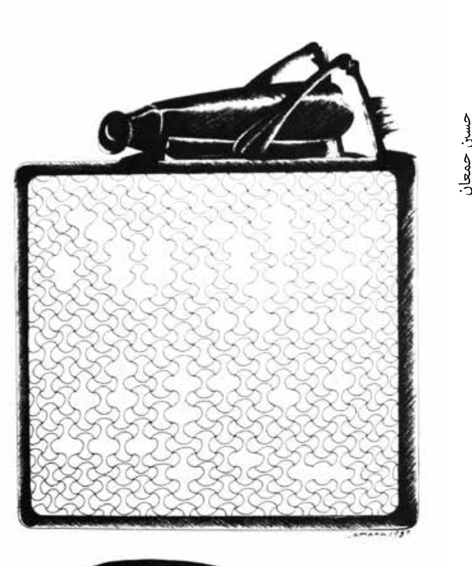
ومن جهة ثانية، أيّ مذهب اقتصادي يقترح أمين على العرب انتهاجه؟ هل هو المبدأ الاجتماعي. الاشتراكي أم الرأسمالي. العولمي أم مذهب اقتصادي خاص بالتجربة العربية ومبتكر على الطريقة الهندية أو الماليزية وغيرها من المذاهب الاقتصادية الوسيطة أو المبتكرة ذات الخصوصيات الخلاقة؟ وبعد هذا وذاك كيف سيتسنى للعرب تجاوز واقع التجزئة والتفرق الذي أنتج مجموعة اقتصادات هزيلة ومتناقضة، بل ومتصارعة في بعض الأحيان.

إن اعتماد واستمرار العديد من الاستراتيجيات الإنمائية الفاشلة في الداخل يمكن أن يعزيا إلى العامل السياسي في الدرجة الأساس، لأن الأنظمة السياسية التي تنزع إلى خلق طبقات اجتماعية مرتبطة بتبادل المنافع المادية مع طبقة السياسيين وتوفير الدعم السياسي لهم، من شأنها أن تجهض الخطط الاقتصادية وتسقطها في براثن التسييس والفساد الإداري وانعدام الشرعية والاستقلالية، كما هو حاصل اليوم.

وفي مثل هذه البيئة تبرز استراتيجيات التنمية التي يكون أول ضحاياها الرفاه الاجتماعي من أجل تلبية مطالب المؤيدين السياسيين. ويشير أغلب المنظرين الاقتصاديين إلى أن التغييرات السياسية يجب أن تكون شرطا أساسيا للانتقال الدائم إلى استراتيجيات إنمائية متفوقة، وبالتالي إلى نجاح برامج الإصلاح الاقتصادي الهيكلي.

عداهذا يطرح جلال أمين جملة من القناعات التي تبدو للوهلة الأولى محاولة للمغايرة والاختلاف عما هو سائد من طروحات وقناعات، لمجرد المغايرة والاختلاف، وفق ثنائيات متناقضة، مثل فكرة الإرهاب الذي لا يشكل تهديدا للغرب، أو الفكر الأصولي الذي لا ينتج إرهابا، والدين كمنتج ثقافي، والإيمان بالمستقبل ليس صحيحا بالضرورة، أو التطور التكنولوجي ليس دليل تقدم، وغيرها الكثير من الأفكار التي يسهل طرحها قولا لكن يصعب إثباتها فعليا.

وعلى سبيل المثال لا بدّ من التساؤل كيف يمكن ألا يشكل الإرهاب تهديدا للغرب؟ في الواقع للإجابة على هذا السؤال لا بدّ من ملاحظة التركيبة الاجتماعية الآخذة بالتغير البطيء والتدريجي، لكن المتواصل في بنية المجتمعات الأوروبية وتنامي أعداد المسلمين فيها، على الرغم من أن الأنظمة السياسية والاجتماعية وطبيعة العلاقات الاجتماعية في الغرب قد حاولت استيعاب مثل هذا المتغير واحتوائه، إلا أن الثقافات ما زالت تواجه صعوبة في الاندماج، وبالتالي فإن أي استغلال لمفهوم التسامح النسبي السائد في الغرب قد يشكل خطرا ومرتعا للحركات الإرهابية المتطرفة، كما رأينا في السنوات الأخيرة، ناهيك عن أن الرخاء الاقتصادي نسبي والاستقرار المجتمعي هشّ بطبيعته ولا يحتمل الخضات العنفيّة وأيّ حركة متطرفة أو غير محسوبة يمكن أن تؤثر عليه.





أما قضية الفكر الأصولي الذي لا ينتج . يصنع كما وردت في الحوار . إرهابا، فتدفعنا إلى التساؤل الفطري والمشروع: من أين ولدت الأفكار المتطرفة التي يستند إليها الإرهاب والحركات الإسلامية العنفيّة في أيّامنا هذه؟ وما هو الفكر الأصولي؟ هل هو فكر وطروحات الأخوان المسلمين التي شكلت المستند الأولي والشرعنة المبدئيّة للإسلام السياسي والحركات المتطرفة التي تدور في فلكه أم هو الفكر الوهابي المستند إلى تفسيرات الأصول وفق نظرة سياسية واجتماعية ضيقة مرتبطة بالرؤى الماضوية ورافضة لحركة التجديد الحتمية التي تفرضها العلاقات الاجتماعية والاقتصادية المعاصرة؟ وهل ثمّة فكر أصولي متطرف غير الفكر الأصولي الديني في زماننا هذا؟

هل الدين منتج ثقافي حقّا أم ضرورة وجودية أم حاجة إنسانية؟ وأي متاهة يمكن أن يدخلنا فيها مثل هذا الطرح، على الرغم من أنّني أتفق مع أمين تماما على أن الإسلام واحد لكن بتفسيرات متعدّدة، إلّا أن هذا التعدّد في التفسيرات قد نجمت عنه شروخات بنيوية عميقة ما زالت تشكل عائقا حقيقيا أمام التطور والرقي الاقتصادي والاجتماعي.

في مواضع أخرى يتحدث أمين عن مبدأ حريّة التعبير وحدود الحريّة الشخصية التي يعيب عليها صفتها المطلقة والإساءة أو ربما الخطر الذي يمكن أن تشكله على مفهوم الحرية بشكلها المطلق، ويتخذ من التجارب الغربية نماذج لنظريته تلك، وهو أمر يجرنا إلى مناقشة الخصوصيات المجتمعية ومدى ملاءمة مفاهيم الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية لها كل وفق ثقافته وخلفيته المعتقداتية، وصعوبة إيجاد مقياس واحد أو نمط واحد لتلك المفاهيم، بدليل فشل المحاولات الساعية لإقحام الديمقراطية بمفهومها الغربي في مجتمعات شرقية ذات خصوصيات معينة.

وفي معرض حديثه عن اليسار يدعو أمين إلى نبذ الدعوات القديمة الهادفة إلى سيطرة الدولة على وسائل الإنتاج والعمل على الحدّ من النزعة الاستهلاكية للمجتمعات، وهي نتيجة حتمية في الواقع أثبتتها الوقائع والمتغيرات التاريخية التي حدثت في العقود الأخيرة والمتمثلة بانهيار دول المعسكر الاشتراكي والاتحاد السوفييتي، نتيجة للتطبيق المنحرف والشائن للنظريات الاقتصادية الماركسية، أما حصر هدف اليسار الجديد بالحدّ من النزعة الاستهلاكية، فهو مبدأ أحادي النظرة نسبيا، لأن ما ينتظر من اليسار العربي تحديدا، على الرغم من تنامي النزعة الدينية وطغيانها على الحياة اليوميّة للأفراد، الكثير في الواقع، ليس أوله ترسيخ المجتمعات المدنية والتصدي لهيمنة الأنظمة الدكتاتورية المتحالفة مع الأصولية الدينية، ولا آخره تثوير الشارع وتحفيز المجاميع الشبابية للثورة على تلك الأنظمة.

أما نظريته في شأن العقلانية المطلقة غير الموجودة، لأن الإنسان، من وجهة نظر المفكر، غير عقلاني بطبيعته، بسبب سيطرة العاطفة والخيال والذاكرة على سلوكه، فهو قول مختلف وتحليل عميق في الواقع، إذ يقول فرويد إن الغرائز هي أصعب المزايا أو العوامل في التحليل النفسي، وهي غير متوقعة أو مفهومة وتختلف من فرد إلى آخر، وانطلاقا من هذه النظرية فإنني أتفق مع أمين تماما في طرحه هذا، لكنّني اختلف معه لجهة التمييز بين عقلانية المنطق وعقلانية القوانين الوضعية التي تحاول أن تنظم سلوكيات الأفراد، ذلك لأن الخضوع للأنظمة والقوانين، ليس بالضرورة نابعا عن إيمان مطلق أو قناعة تامة بها، وغالبا ما ينزع الأفراد إلى التمرد عليها بين الحين والآخر حسب السلوكيات والتربية والأخلاق والعادات والأعراف والتقاليد، وهي في مجملها عوامل نسبية مكتسبة وليست ذاتية من حيثيات النفس البشرية. إن قدرة أو حجم خضوع الأفراد لتلك الأنظمة والقوانين هي التي تحدد حجم التحضر القياسي في مجتمع ما من المجتمعات إن جاز التعبير، لكنّه يبقى تحضرا شكليا إلى حد ما، إذا ما علمنا أن التحضر الحقيقي يستند إلى منظومة قياسات معقدة ومتعدّدة ومتداخلة لا يمكن صفّها أو ترتيبها في منهج واحد على الإطلاق.

وفي المحصلة فقد نجحت مجلة "الجديد"، كما هو ديدنها دوما، في تحفيز القارئ والمتابع والمثقف العربي على التفكير مجددا في قضية وجودية خطيرة للغاية هي ما الذي يريده العرب من مستقبلهم، باستضافتها المفكر الكبير جلال أمين وإتاحة أفكاره وطروحاته النقدية الجريئة للمناقشة.

كاتب من العراق مقيم في هولندا



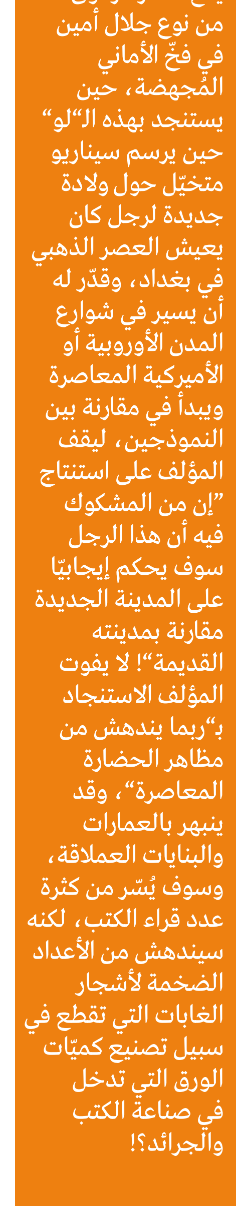


الحصون الهشّة

قراءة في «خرافة التقدّم والتخلّف» لجلال أمين

إسماعيل نوري الربيعي

اثنتا عشرة مقالة صحافية انطباعية هي جلّ محتوى كتاب "خرافة التقدّم والتخلّف" للمفكر العربي المرموق جلال أحمد أمين. ليس من باب الهجاء أو الهمز بأن ثمة ضعفا تمّ ترصّده، أو توجيه نقد لاذع للكتاب، بقدر ما هي محاولة لتشخيص طبيعة المقولات التي قامت عليها فكرة الكتاب أصلا، أو بالأحرى "العنوان" المحتفى به في الأوساط الثقافية العربية! وأكاد أجزم أن العنوان اللافت والبرّاق والإشكالي جاء بناء على لحظة لقاء الكاتب بالناشر، هذا الأخير الذي طالب المؤلف بوحدة موضوع للمقالات آنفة الذكر. الأمر هنا يقوم على أهمية تجنّب تحميل هذا الكتاب ما لا يطيق، باعتبار أنه منتج فكري لقامة فكرية لا يختلف حولها أحد. وانتظار الوقوف على التحليلات والتنظيرات والخلاصات الجوهرية. الأمر أبسط من هذا بكثير، والواقع أنّ الكتاب مُمتع وسلس ويمكن إدراجه ضمن نوعية كتب الـ"take away"، وهي بالمناسبة شديدة الأهمية والقيمة لدى جمهور الثقافة.



الطامة الكبرى حين يقع مفكّر مرموق من نوع جلال أمين في فخّ الأماني المُجهضة، حين يستنجد بهذه الـ"لو" حين يرسم سيناريو متخيّل حول ولادة جديدة لرجل كان يعيش العصر الذهبي في بغداد، وقدّر له أن يسير في شوارع المدن الأوروبية أو الأميركية المعاصرة ويبدأ في مقارنة بين النموذجين، ليقف المؤلف على استنتاج "إن من المشكوك فيه أن هذا الرجل سوف يحكم إيجابيّا على المدينة الجديدة مقارنة بمدينته القديمة"! لا يفوت المؤلف الاستنجاد بـ"ربما يندهش من مظاهر الحضارة المعاصرة"، وقد ينبهر بالعمارات والبنايات العملاقة، وسوف يُسّر من كثرة عدد قراء الكتب، لكنه سيندهش من الأعداد الضخمة لأشجار الغابات التي تقطع في سبيل تصنيع كميّات الورق التي تدخل في صناعة الكتب والجرائد؟!

تكشف مقدمة الكتاب عن الطبيعة السلسة لهذا المنتج الفكري، والذي يفصح عن طبيعة التعاطي مع عقلية فكرية احترافية، لا سيما أنّ الكاتب يستهل مقدّمته حرفيّا "هذا الكتاب يُثير شكوكا كثيرة حول صحة الاعتقاد بفكرة التقدّم والتخلّف، وفيما إذا كان من الجائز وصف دول أو أمم بأنها متقدّمة وأخرى بأنها متخلّفة". لكن هذه الشكوك الكثيرة سرعان ما تتهاوى تحت سطوة المصطلح وطريقة التعاطي معه. فالمؤلف لا يتردد عن الإشارة إلى أن الأمر لا يخرج عن مستوى الإنجاز، مع الرفض القاطع للتعميم في طريقة التعاطي مع وصف "التقدّم والتخلّف"، والتطلّع نحو تعميق دالّة أو زاوية النظر في مسألة الإصلاح والتحديث، وأهمية الفصل بينهما والعمل على وضع التحديدات والتمييزات الدالة والقارّة في ما بينهما. هذا الطرح سيجعل من المتلقي يدور في دوّامة السؤال المباشر حول طريقة التعاطي مع العالم الراهن، حيث الإنجاز اللاهث والمتسارع في ظل الثورة المعلوماتية والمعرفية، والذي راح يعمّق الفجوة المعرفية بين أمم كانت تصنّف قبل أشهر بالمتقدّمة، باعتبار حضورها التقني والبرمجي. لكن المدّ المذهل لتسونامي البرمجيات، راح يُطيح بموقعها الذي حصدته.

طرح يحاول إسقاط المقارنة أو التمييز ما بين متخلّف وآخر متقدّم، فيما العالم يطوي المسافات ويختصر الأزمان ويرفع الحواجز بين الأمم. وينتقل بالعالم من قرية ماكلوهان الكونية، إلى التليفون الذكيّ الأصغر من الكفّ من البشري، والذي يختصر مُجمل تقنيات البشرية من كتب، تلفزيون، إذاعة، تليفون، ولك أن تضيف ما تشاء من أجهزة تفاخر بها العقل الإنساني على مدى عقود من الزمان، سرعان ما أضحت عبارة عن ملحق ضئيل الأهمية في محمول علي بابا العجائبي، ذلك الذي يتنادى صائحا "شبّيك لبّيك" من خلال محرّك البحث Google.

العالم الراهن أضحى مدهشا خلاّبا! عبر المحمول الذكيّ، ذلك الذي عمق دالة العالم الافتراضي وراح يعمل بتؤدة يحسد عليها في تدمير آخر قلاع وحصون العالم الواقعي. لم يعد من المُجدي الحديث عن البنى التحتية، الناس كل الناس مثبّتة عيونها في شاشة المحمول، وهم منشغلون عن متابعة ما يحدث حولهم، حتى من يقود المركبة تراه وقد تعلّق فؤاده شغفا برسالة يبثّها برنامج Whats App، فيما يضرب صفحا عن متابعة إشارة المرور أو حتى ما يجاوره من مركبات تسير بالقرب منه! المدارس ومؤسسات التعليم منشغلة حدّ الذهول والوله بمقاييس الجودة، التي تضعها مؤسسات عالمية استمدت المعايير من تجارب لها إنجازها الذي يختلف اختلافا جذريّا عن القيم والأفكار والمعايير عن المؤسسات المحليّة، والعمل على احتلال موقعها في قائمة الألف أو الخمسمئة المتقدّمة في العالم. الأمر هنا يتبدّى في منتهى اليُسر والتبسيط، أنت لا تحتاج سوى الالتزام بمعايير يمكنك الوقوف عليها من خلال موقع إلكتروني لمؤسسة تربوية أو علمية، ولا ضير من التعاقد معها في ما بعد حفظا لحقوق الملكية. لتبدأ مسيرة الخروج من دوّامة التخلّف والانخراط في تجليّات التقدّم؟! يا الله ما أسهل العالم!

لا يتوانى المؤلف عن التوجّه نحو رسم الخط الفاصل بين الإصلاح والتحديث، والعمل على جعله مثابة يتمّ من خلالها تمييز المثالب والأخطاء التي وقعت بها الأمة. على اعتبار أن العالم الإسلامي إبّان الدولة السلطانية العثمانية في طريقة تعاطيه مع الغرب المتقدّم، سارع نحو تلقّف تجربة التحديث، دون إمعان النظر في أهمية مشروع الإصلاح. وكأن الواقع يعيش مسار الخيارات المفتوحة، ويمضي المؤلف في صبّ جام غضبه على "فكرة التقدّم" في الفصل الأول من الكتاب محمّلا إياها وزر "اهتزاز الثقة بالنفس». فيما غاب عنه، وهو الاقتصادي البارع وأستاذ الأساتيذ دون مُنازع، أحوال اشتداد المنافسة بين الإنتاج الصناعي الأوروبي الذي راح يدكّ حصون الإنتاج الحرفي اليدوي في الشرق، حتى بلغت بنا الأحوال أننا بتنا نستورد سجادة الصلاة من الصين!



علاء أبو شاهين

لا يهم إن كانت فكرة التقدّم خرافة بحدّ زعم المؤلف، وأنها لم تكن قديمة بل جديدة، أو التقدّم هو مسار متواصل أم منقطع، والعمل على تفضيل الحاضر مقارنة بالماضي، وأن المستقبل مفضّل ويتحسّن باستمرار، أو الانخراط في تجليّات مقولات فوكوياما والتي تشير إلى أنّ نمط الحياة الأميركي هو نهاية التاريخ. الأمر برمّته لا يحتاج إلى برهان مستمد من فكر ابن خلدون أو فلاسفة اليونان حول فكرة التطوّر الدائري.

الطامة الكبرى حين يقع مفكّر مرموق من نوع جلال أمين في فخّ الأماني المُجهضة، حين يستنجد بهذه الـ"لو" حين يرسم سيناريو متخيّل حول ولادة جديدة لرجل كان يعيش العصر الذهبي في بغداد، وقدّر له أن يسير في شوارع المدن الأوروبية أو الأميركية المعاصرة ويبدأ في مقارنة بين النموذجين، ليقف المؤلف على استنتاج "إن من المشكوك فيه أن هذا الرجل سوف يحكم إيجابيّا على المدينة الجديدة مقارنة بمدينته القديمة"! لا يفوت المؤلف الاستنجاد بـ"ربما يندهش من مظاهر الحضارة المعاصرة"، وقد ينبهر بالعمارات والبنايات العملاقة، وسوف يُسّر من كثرة عدد قراء الكتب، لكنه سيندهش من الأعداد الضخمة لأشجار الغابات التي تقطع في سبيل تصنيع كميّات الورق التي تدخل في صناعة الكتب والجرائد؟! ولا يتردّد من الاستعانة بمقولة ابن خلدون "المغلوب مولع بتقليد الغالب". لتكون الإشارة إلى "عقدة الخواجة" التي تعرّشت بين ظهرانينا باعتبار تحصّل هذا الغرب على القوة والرخاء الاقتصادي والتقدّم التقني والكفاءة والغذاء والملبس والمسكن والعمل والسلع والخدمات والتفوّق الثقافي والفني والفلسفي والقوة العسكرية. ليعقب كل هذا في إنشاء جملة "فما أسهل أن ينخدع المرء بأنّ هذا يعني بالضرورة تقدّماً في كل شيء آخر".

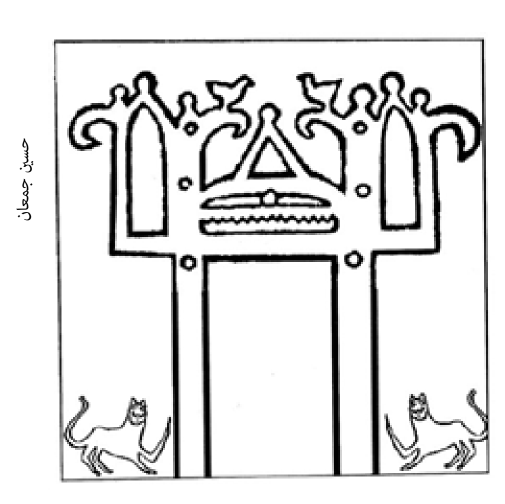
وإذا كان المؤلف قد استحضر شخصية من ألف عام، وجعل منها وسيلة إيضاح للمقارنة بين فكرة التقدّم والتخلّف، فإننا نستحضر حوارا بين شخصيتين حيتين تتنفسان وتعيشان العصر. إذ بادر أحد الغربيين إلى سؤال صديقه العربي عن أحلامه، فكان الجواب "حلمي الكبير أن أحصل على عمل ومسكن"، أجابه الغربي قائلا "صديقي العزيز أسألك عن أحلامك لا عن حقوقك!".

العالم وقد حدّدت ملامحه الكلمات، التقدّم- التخلّف، الحقوق- الأحلام، الحقّ- الباطل، إنما تستمد قيمتها من السياق. وهكذا هو الواقع يكشف عن الهيمنة المطلقة لاستحكام عقدة الخواجة، تلك التي تبقى تُلقي بظلالها الكثيفة على حياتي من خلال عدسة نظارتي الألمانية وإطارها الفرنسي وأنا أطالع التلفزيون الذي أنتجته المصانع اليابانية، جالسا على الكرسي الإنكليزي، وهكذا هي جدليّة التقدّم الذي تميّزه ملامح الإنجاز، بإقرار المؤلف الذي يطلق عليه وصف خرافة، ليتبدّى الواقع وكأنه حديث خرافة يا أم عمرو!

كاتب من العراق

ثقافة الواجهة

عثمان لكعشمي



حسين جمعان

"ليس الظاهر عندي ستارا لا حياة فيه. إنه الحياة والفعالية ذاتها. إنها الحياة التي تسخر من ذاتها كي توهمني أن لا وجود إلا للمظاهر."
نيتشه

أوليست الواجهة ثقافة؟

إن الواجهة في هذا السياق، لا تحيل إلى «مجرد» صورة مدركة بصريا، كما لا تشير إلى بنية فوقية تحددها بنية أخرى تحتية. أي أنها ليست بنية فوقية ومنتوجا انعكاسيا للقاعدة الاقتصادية، فحسب. إنها ثقافة.

لاستكناه فحوى هذه الديباجة والغوص في ثنايا معاني السؤال، الذي بين يدينا، يكفي أن نستحضر المكانة الرمزية لغرفة الضيافة، أو كما تسمى في المغرب بـ«الصالون»، وأهميتها في المنزل (أو الدار)، أو كل تصميم هندسي وموقعه في الدار بالنسبة إلى الإنسان المغربي عموما والأسرة المغربية على وجه التحديد.

يقع الصالون عادة بالقرب من الباب؛ باب الدار. إنه أقرب مجال للباب. إنه يقع في الواجهة مباشرة، إن لم يكن هو الواجهة ذاتها. ولهذا أهمية قصوى في هذا الباب. غير أن تلك الأهمية لا تقتصر ولا تتوقف على القرب الفيزيقي والمادي من المدخل. وإنما تتعداه إلى ما تحمله من دلالة ومعنى. هل يمكن تصور منزل مغربي بلا صالون؟ يتعذر علينا أن نجيب بالإثبات على هذا السؤال. لماذا؟

إن الصالون بمعنى ما هو صالون الضيف، صالون العالم الخارجي. نعم، هو صالون الضيف: "صالون البراني". إنه معمل ومصنع لصناعة الصورة لدى الغير. لكنه، وإن كان مخصصا له (للغير) فهو ليس من أجله (من أجل البراني)، وإنما من أجل تجميل صورة الجواني؛ الأسرة.

في حضور الضيوف تتحول الدار إلى مسرح للمسرحة. يأخذ الصالون خشبة الاستعراض، قواعد المسرحة فيها محددة اجتماعيا بشكل قبلي، في حين يشكل المطبخ كواليس عملية المسرحة، بحيث يتم فيه طبخ تلك العملية طبخا لكي يتم عرضها على مسرح الصالون على أتمّ وجه. وذلك أن النجاح في عملية المسرحة يعتمد بشكل كبير على مدى التزام المثلين وما وراءهم في الكواليس بالقواعد الاجتماعية المحركة لأدوارهم.

لا نحتاج هنا أن نستحضر القيمة الجمالية والتجميلية التي تعنى بها الأسرة عموما، خاصة النساء منها، من تأثيث وتصميم مادي (الشيء الذي ولد سوقا استهلاكية خاصة بتجهيز وتأثيث الصالونات وفقا لموديلات متنوّعة)، وما يتطلب ذلك من إمكانات مادية قد تفوق في غالب الأحيان الإمكانات المادية المخصصة لباقي مجالات المنزل: المرحاض، غرفة النوم، وغيرها من مجالات المنزل، من ناحية. وقد تفوق الدخل المادي العام للأسرة، من ناحية أخرى. لكي نبرز أهمية الصالون بما هو واجهة من جهة، ومدى كثافة حضور الواجهة في سلوكات الإنسان المغربي من جهة ثانية.

هذا الدور الجمالي والتجميلي للصالون، يجعل منه صالون تجميل. مثله في ذلك، مثل صالونات الحلاقة والتجميل، وكمختلف مجالات المدينة؛ من واجهات المنازل إلى واجهات المدن. إن المدينة هي واجهتها.

لعله من نافل القول اليوم، إن الواجهة تلعب دورا مركزيا في تصميم وتخطيط المدن: في سياسات المدن. إذا كانت لكل بيت واجهته ومدخله فإن للمدينة المغربية، وغيرها من المدن، واجهاتها ومداخلها. لهذا، يمكن لأي زائر ومستعمل للمدن في المغرب (وغير المغرب)، أول ما يلاحظ في زيارته واستعماله لإحدى تلك المدن، الاهتمام الكبير بجمالية الداخل من شوارع، بنايات «زجاجية»، مؤسسات، تشجير، بستنة وأضواء ملونة… وعي من مخططي ومصممي المدن، وقبلهم الساسة والسلطات المحلية والجهوية بالمكانة التي تحتلها تلك المداخل كواجهات في صناعة صورة هذه المدينة أو تلك، إن لم نقل هذه السلطة أو تلك، أو بعبارة أخرى لهذا الواقع أو ذاك.

إن تطور الوسائط الإعلامية الجديدة وما ينعت بالعالم الافتراضي، ساهم ويساهم في انقلاب مستويات التشكيلة الاجتماعية، إلى درجة أصبحت فيها البنية الفوقية بنية تحتية. حيث صار الرمزي واقعا للواقعي الذي أصبح رمزيا لما كان ينعت بأنه رمزي. لقد أصبحنا أمام ما يمكن تسميته بمجتمعات أخرى تماما: مجتمعات الواجهة. حيث تغدو الواجهة مركز الحياة المعاصرة. إنها بمثابة ما ينعته دوبور بـ"الفرجة": "مجتمع الفرجة". إن الأمر لا يتعلق بتسارع التاريخ فحسب، بل يتعلق الأمر بتصيير العالم واجهة. إلى درجة أصبحت فيها المجتمعات وسائط لتلك الوسائط: صار الإنسان وسيطا لإنتاج الوسائط المعنية، ومن ثم تحويل الواقع الإنساني إلى فرجة. إذ لا يكاد أي فعل اجتماعي في الوجود إلا وتسارع نقله "افتراضيا" لكي تنفخ فيه وسائل التواصل الاجتماعي أو بالأحرى صناعة الواقع فرجة: أنطولوجياه؛ أنطولوجيا واجهته.

وبناء على ما سبق، يغدو أن الواجهة، بما تكتنفه من مكانة وقيمة (مادية ورمزية) عليا ومركزية في الحياة اليومية (واليومي) للمغربي وللإنسان المعاصر عموما، لم تعد «مجرد» صورة وانعكاس للواقع المادي والمعيش. بل صارت هي ذلك الواقع وتلك الحياة المعيشة. لقد أصبحت الواجهة محركا لشعلة الحياة (والموت كذلك) الإنسانية. بل، ربما أصبح الإنسان المعاصر هو أساسا إنسان الواجهة. نعم هي ثقافة. ليست بثقافة العين فحسب، إنها ثقافة الوجه. ولو أردنا أن نستدعي عبارة نيتشه في هذا السياق لقلنا: «ليست الواجهة عندي ستارا لا حياة فيه. إنها الحياة والفعالية ذاتها. إنها الحياة التي تسخر من ذاتها كي توهمني أن لا وجود إلا للواجهة».

كاتب من المغرب



ولع قديم لا ينتهي
في السينما والأدب

أمير العمري

من المفروغ منه أن السينما اعتمدت ومازالت في قسم كبير من أفلامها قد يصل إلى الثلث أو ربما أكثر، على أعمال أدبية أو كتب منشورة تعتمد بالطبع على الكلمة المكتوبة. لكن الأفلام السينمائية المقتبسة عن أعمال أدبية ليست هي بالضرورة الأفلام الأفضل لمخرجيها بل ربما الأقل مع استثناءات قليلة بالطبع. (سايكو هيتشكوك، "رفاق طيبون" سكورسيزي"، "سفر الرؤية الآن" لكوبولا، "ران" لكوروساوا (عن الملك لير).. وغيرها.

ارتباط السينما بالأدب منذ ظهور الفيلم الناطق وحتى اليوم، لا شك أنها تثري السينما، تماما كما يصح القول بأن السينما تثري الأدب، لكن السينما أيضا تثري نفسها بنفسها من خلال علاقتها المتشابكة والمتعدّدة بالفنون البصرية والتعبيرية الأخرى مثل الرسم والفن التشكيلي والعمارة والرقص والباليه والأوبرا والموسيقى والتصوير والمسرح.

تعتمد لغة الأدب على الكلمة، بينما تعتمد السينما على الصورة بالدرجة الأساسية حتى مع وجود الحوار، فتطوّر أحداث أيّ قصة في السينما يجب أن يتم عن طريق مشاهد مجسّدة ولقطات تتكوّن منها هذه المشاهد، ومواقف يتم تجسيد "النص" السينمائي فيها من خلال الصورة والحركة والأصوات والزوايا والمونتاج والتمثيل المباشر الذي لا يترك مجالا لصور متخيّلة عند المشاهد عن الشخصيات المختلفة يمكنه أن يخلق صورها في ذهنه كما يحدث عند قارئ الأدب الروائي والقصصي مثلا.

لكنّ السينما اقتبست الكثير من الحيل المستخدمة في الأدب مثل التشبيهات والاستعارات والمقارنات والتعبير عن المشاعر الغامضة الملتبسة من خلال تداخل الصور واستخدام لقطات دخيلة (متخيلة) أحيانا تأتي من خارج المكان والزمان أي تكسر وحدة الزمان والمتن والحدث (التقاليد الأرسطية التي حددها أرسطو في كتابه الشعر وهو في الحقيقة عن المسرح).

ويكفي مثلا أن نتأمل ما لجأ إليه برغمان في فيلمه الشهير "برسونا" (أو القناع) الذي كتبه مباشرة للسينما دون الاستناد إلى أصل أدبي، لكنه ارتفع به بحيث يتجاوز أرقى أعمال الأدب والفكر. فبرغمان يضمّنه تأملاته الفلسفية والروحانية وأفكاره الخاصة عن الحياة والموت، عن الإنسان والفن، وعن العلاقة بين الماضي والحاضر، وعن فكرة النفس البشرية وكيف يرى الإنسان صورته في الآخر. وقد استخدم برغمان فيه الكثير من الحيل الأدبية المستخدمة في الأدب مع الاقتباس من تجربته المسرحية الطويلة، ولكن في سياق سينمائي بصري أصيل بحيث أصبح من الممكن القول إن السينما نجحت في أن تخلق أدبها الخاص أيضا.

تستخدم السينما أيضا فكرة الروائي الذي يقصّ روايته على القرّاء ولكن بعد أن تجعل من "الكاميرا الموضوعية" التي تنتقل بين الشخصيات والأحداث، هي عين المؤلف أو الراوي الذي يروي القصة وينتقل في ما بين شخصياتها وأحداثها. هنا يمكن اعتبار الكاميرا ضمير المؤلف أو في هذه الحالة المخرج (صانع الفيلم) الذي ينتقل في ما بين الشخصيات وكأنه يعرف عنها كل شيء لكنه يتوقف أمام ما يخدم الحبكة فقط، ويلخّص أحيانا أو يختصر لكي يصل إلى الهدف من خلال شكل السرد الذي اختاره.

لكنها تستخدم الكاميرا أيضا من عين شخصية معينة محددة من داخل الفيلم هي التي تروي الأحداث من وجهة نظرها، على غرار رواية -وفيلم- سكوت فيتزجيرالد (غاتسبي العظيم مثلا)... أو كما في فيلم "رفاق طيبون" The Goodfellahs لسكورسيزي وهو بدوره مقتبس عن رواية نيكولاس بيلليجي.

ويمكن للفيلم أن يُروى من خلال وجهات نظر عدة أو شخصيات متعدّدة كما نرى في واحد من أكثر الأفلام أصالة في تاريخ السينما وهو فيلم "المواطن كين" لأورسون ويلز وهو مكتوب مباشرة للسينما، أو فيلم "راشومون" لكيروساوا المقتبس عن مجموعة قصص قصيرة.

في الرواية يمكن أن تتحدّد علاقتنا بشخصية الراوي الذي يروي لنا الأحداث باستخدام الكلمات، اعتمادا على ما يقدّمه من أوصاف لمشاعره وأحكامه على الآخرين من حوله بل ومن خلال أسلوبه في استخدام "اللغة" التي يكتب بها. أما في الفيلم فيأتي سيناريست أو مخرج يتصدّى لتحويل الرواية إلى السينما، يريد أن يجسّد أفكار الشخصية التي تروي وتتأمل وتفسر وتصدر الأحكام من خلال مشاهد محدّدة وصور وأسلوب في تعاقب الصور مع إضافة جميع المؤثرات التي تجعل المشاهد يقتنع بفكرة (الإيهام بالواقع) أي أنه يشاهد شيئا يمكن أن يحدث في الواقع مهما كانت الشيفرة الخطابية المسبقة بين السينمائي والمتفرّج قد ترسّخت وأصبحت لها تقاليد متعارف عليها ولغة خاصة مستقرّة بين الطرفين.



لقطة من فيلم «برسونا» أو القناع لانغمار برغمان



اعتمد كوبولا في «سفر الرؤية الآن» على رواية جوزيف كونراد بتصرف كبير

هناك أيضا الفيلم الذي يظهر بطله وهو يواجه الكاميرا مباشرة، يروي القصة من وجهة نظر ذاتية، يتوقف ثم يعود في ما بعد ليستكمل الحكي ويعلق ويشرح بل ويقدّم أيضا الشخصية التي سيتعامل معها في موقف تال كما رأينا في الفيم البريطاني الشهير "الفي" الذي أنتج مرتين.. وفي السينما العربية أشهر هذه الأفلام "عمر قتلاتو" الجزائري للمخرج مرزاق علواش. وهذه الحيلة بصرية تماما وخاصة بالسينما وليس باستطاعة الأدب أن يأتي بمثلها.

التلاعب بالزمن

مثلا أصبح من المتعارف عليه أن يقبل المتفرج اختصار حدث وقع في سنوات (الحرب العالمية مثلا) في ثوان معدودة على الشاشة من خلال تعاقب الصور الصامتة (مع موسيقى) باستخدام ما يعرف في لغة السينما بالفوتومونتاج.

صار متعارفا عليه أيضا أن ينتقل الفيلم في الزمن ليقفز إلى الأمام من دون أن يمرّ بمراحل التطور الطبيعية التي تحدث في الواقع. كما أن المتفرج يمكنه أن يقبل التطلّع إلى الشخصيات في مشهد أو أكثر عبر جدار وهمي لم يعد قائما بعد أن حلّت محلّه الكاميرا مثلا أو من قاع بئر أو من أسفل قطار، أو من زاوية مرتفعة كثيرا.. وكلها تقنيات أو وسائل فنية مصطنعة ورغم



الرجل الذي يكتب على جسده في «ميمنتو»

غرابتها وبعدها عن "التأثير الواقعي" إلا أنّ المتفرج يقبلها ويفهمها يتعامل معها، فليس من الممكن على سبيل المثال الاستماع لشخصين يتحدثان وهما يسيران معا على مسافة بعيدة تماما أو وهما داخل سيارة تنهب طريقا صحراويا ونشاهدهما من بعيد في لقطة عامة مثلا، لكن هذا مقبول في السينما وله استخداماته كما له جمالياته الخاصة أيضا. هذا التصوير ليس من الممكن العثور عليه مثلا في أعمال الأدب. فالسينما تجسّد الواقع (السينمائي) بطريقتها وطبقا لتقنياتها. وكل الواقع في السينما هو واقع سينمائي افتراضي فالسينما ليست فن الواقع بل الإيهام بالواقع والمتفرّج يعلم هذا ويتقبّله. وهي في الوقت نفسه فن التلاعب بالزمن كما سبق أن شرحنا.

بعيدا عن التقنيات ووسائل التعبير عن تعاقب الزمن يعتمد التلاعب بالزمن أساسا على شكل السرد، أي الطريقة التي يدفع بها الكاتب والمخرج الأحداث. لدينا مثلا فيلم "ميمنتو" (2000) لكريستوفر نولان وهو مأخوذ عن قصة قصيرة تدور حول رجل يبحث عن قاتل زوجته لكنه يسجل كل ما يقابله على جسده أو في أوراق صغيرة لكي يقاوم فقدانه الذاكرة: هنا يصوغ السيناريو (الذي كتبه نولان) الأحداث التي نشاهدها من خلال خطين متوازيين، الأول خط هابط يسير من النهاية إلى الأمام، أي يروي القصة من نهايتها، والثاني يسير حسب خط صاعد. ولكن الاثنين لا يصوّران نفس الأشياء تماما. هذا السياق المركّب لا يفقد التشويق رغم ذلك، والإثارة بل يبقي المشاهد منتبها طوال الوقت لمعرفة ما الذي سيحدث أو ما الذي حدث رغم أنه قد شاهد بالفعل نهاية الموضوع.

يمكن القول أيضا إن العلاقة بين السينما والأدب كانت دائما محل تساؤل ومقارنة وخلافات قد تصل إلى القضاء أيضا، أي الخلاف بين المخرج والمؤلف الأدبي. فكثيرا ما يتهم الكثيرون المخرج بالخروج عن أو مخالفة النص الأدبي وعدم الالتزام بما جاء فيه. بينما الطبيعي أن المخرج يستفيد من الأفكار والصور الأدبية، ويهضمها ويستوعبها في عقله ووجدانه وخياله ثم يقدّم رؤيته الخاصة التي قد تختلف تماما عن رؤية الأديب، خاصة لو صاغها في بناء فني يختلف عن البناء الأدبي. وهذا أمر مشروع تماما في الفن، فرؤية السينمائي تتدخل في صياغتها عناصر أخرى ترتبط بتجربته الشخصية في الحياة، بثقافته وخبراته الخاصة، بنظرته للفن: مغزاه وأشكاله، وبطموحه السينمائي وأسلوبه الخاص في استخدام عناصر السينما أيضا.

هذا على سبيل المثال ما برع فيه سيّد دراما التشويق السينمائية ألفريد هيتشكوك. وفيلمه الأشهر "سايكو" الذي يستند إلى رواية أدبية للكاتب روبرت بلوك الذي كتب أيضا سيناريو الفيلم وترك لهيتشكوك حرية التعامل مع النص السينمائي كما يرى. وكان هيتشكوك دائما ما يُملي على كتّاب أفلامه الأفكار التي يريدها ويقترح عليهم بعض المخارج والأحداث كأن يقترح مثلا الطريقة التي يقتل بها أحد الأشخاص ومكان الجريمة أو مكان المطاردة في ما بعد (داخل مسرح مثلا أثناء حضور الجمهور عرضا مسرحيا) وغير ذلك، وكان يتناول النص لكي يحوّله إلى صور بأطوال دقيقة وأحجام محددة للقطات، وزوايا التصوير ووضع الشخصية داخل الكادر أي أنه كان في الحقيقة يخلق



انتوني بيركنز في لقطة من فيلم «سايكو» لهيتشكوك

أدبه السينمائي الخاص.

والكاتب الروائي الجيّد هو من ينظر إلى الفيلم المأخوذ عن رواية له باعتباره عملا مستقلا قائما بذاته ينتمي إلى جنس آخر مختلف له لغته الخاصة. هذا على سبيل المثال ما كان يفعله نجيب محفوظ في نظرته للأفلام التي اقتبست عن أعماله وهي كثيرة.

في مصر

في مصر ساهم الازدهار الكبير الذي شهده الحقل الأدبي في الخمسينات والستينات من القرن الماضي، في تطوّر تيار الواقعية في السينما المصرية. وكانت لروايات الأديب الراحل إحسان عبدالقدوس على وجه الخصوص جاذبية كبيرة لدى مخرجي الأفلام الاجتماعية. ففي سنوات الخمسينات طرحت روايات عبدالقدوس مشاكل وقضايا مرحلة الانتقال من مجتمع ما قبل الحرب العالمية الثانية بقيمه القديمة، إلى مجتمع جديد يواجه الماضي بنوع من التمرّد.

هنا برزت قضايا المرأة وتعليم الفتيات وأحلام الشباب المتطلّع إلى مجتمع أفضل، وموضوع الكبت الاجتماعي والنفسي، والتطلّع إلى الصعود في المجتمع الجديد، وغير ذلك من القضايا والموضوعات التي تبناها إضافة إلى إحسان عبدالقدوس، كتّاب آخرون مثل يوسف السباعي ويحيي حقي وصبري موسى وعبدالحميد جودة السحار وصلاح حافظ. غير أن الواقعية في الأدب والسينما ارتبطت كثيرا بأعمال نجيب محفوظ.

نقل نجيب محفوظ السينما من مرحلة "الحدوتة" المسلية الى القصة المحكمة ذات الدلالات الاجتماعية والسياسية، كما في "اللص والكلاب" و"ميرامار" و"ثرثرة فوق النيل"، وإلى مجال الأفكار الإنسانية والفلسفية الكبرى كما في "الطريق" و"الشحّاذ" و"قلب الليل".

وقد لعب محفوظ دورا رائدا في إثراء السينما المصرية عندما عمل منذ أوائل الخمسينات من القرن الماضي كاتبا للسيناريو، سواء من خلال السيناريوهات التي كتبها للسينما مباشرة، أو قام بإعدادها عن رواياته، أو قام غيره من كتّاب السيناريو بإعدادها عن أعماله الأدبية. وتعاون نجيب مع المخرج صلاح أبوسيف نتج عنه عدد من أفضل أفلام السينما المصرية التي ارتبطت بالواقعية مثل "درب المهابيل" (1955) لتوفيق صالح و"الوحش" (1954) و"شباب امرأة" (1956) و"بداية ونهاية" (1959) لصلاح أبوسيف. ولا شك أن نجيب محفوظ أفاد صلاح من الناحية الفكرية والأدبية وأثرى خياله بأفكاره المستمدة من الواقع، من تجاربه ومشاهداته الخاصة ودفعه إلى التعرّف عن قرب على ما يجري في الشارع وتسجيل ملاحظات يمكن أن تفيده في أفلامه في ما بعد. كما يمكن القول إن صلاح أبوسيف أفاد نجيب محفوظ بأن شرح له كيف تعمل السينما أي كيف يمكن تحويل الأفكار العظيمة إلى صور: مشاهد ولقطات وأحداث وشخصيات تتحرك، فأفاده هذا في كتابة السيناريو فكتب بعض الأفلام المرموقة في تاريخ السينما المصرية منها "المذنبون" (1976) لسعيد مرزوق و"الاختيار" (1970) ليوسف شاهين. وكما ترك الأدب تأثيره الواضح على السينما وأثراها فكريا، ترك الفيلم بصماته على الكثير من الأعمال الأدبية سواء في مجال القصة أو الرواية. فقد تأثر كثير من كُتّاب الرواية والقصة بطريقة المونتاج والإيقاع السريع والتداعيات والتعبير من خلال وصف الحركة

ألفريد هيتشكوك كان ينسب السيناريو للكتاب لكنه كان يتدخل في الصياغة النهائية





من «شباب امرأة» لصلاح ابو سيف عن قصة وسيناريو نجيب محفوظ

والحدث وليس فقط الانفعالات والمشاعر الداخلية لأبطال رواياتهم.

لكن أصبح غالبية السينمائيين المصريين يفضلون كتابة سيناريوهات أفلامهم بأنفسهم. وتعتمد هذه الأفلام في معظمها، على اقتباس الحبكة من أفلام أميركية نا جحة .

يرجع جانب من القطيعة بين الأدب والسينما في السينما المصرية والعربية عموما، إلى قلة كتّاب السيناريو المحترفين الذين يمكنهم تطويع الأدب إلى لغة السينما، فالغالبية العظمى ممن يملكون هذه الموهبة يفضّلون تحويل الروايات الأدبية إلى مسلسلات تلفزيونية، فهي تتيح للكاتب مساحة زمنية أطول يشغلها بالشخصيات والأجيال المتعددة المتعاقبة، كما أنها تحقق دخلا ماديا أكبر للكاتب مما يحققه السيناريو السينمائي. والنتيجة أن السينما تخسر، ويذهب المكسب إلى كتّاب الدراما.

خارج مصر

اتجه السينمائيون العرب في لبنان وفلسطين والمغرب والجزائر وتونس، إلى التمسّك بفكرة أنّ المخرج هو صاحب الفيلم ويجب بالتالي أن يكتب موضوعه بنفسه لكي يعبر فيه عن رؤيته الخاصة.

ترتبط هذه الظاهرة بنظرية "المخرج- المؤلف" التي ظهرت في فرنسا مع بروز دور نقّاد مجلة "كراسات السينما" في الخمسينات، الذين تحوّل معظمهم في ما بعد، إلى الإخراج وأشهرهم غودار وتريفو وشابرول. هذه النظرية تتلخص في ضرورة أن يكون الفيلم مثل الرواية والقصيدة واللوحة التشكيلية. وبالتالي يجب أن يكون هناك "فنان" واحد للفيلم، صاحب الرؤية الفنية التي يتضمّنها، هذا الشخص هو المخرج، "فنان الفيلم" أو "المخرج- المؤلف". ولكن كلمة مؤلف لم تكن تعني عند مخرجي الموجة الجديدة أنّ المخرج يجب أن يكتب سيناريوهات أفلامه بنفسه. إنه يوازي في إبداعه المؤلف الروائي، أي يعبّر عن رؤيته الخاصة من خلال أفلامه حتى لو اشترك في كتابتها مع كتّاب آخرين.

هنا سنعود مجددا الى نموذج هيتشكوك الذي كان يعتمد كثيرا على روايات أدبية منشورة، وكان يعتمد دائما على كتّاب سيناريو محترفين يكتبون له، فكان عادة ما يقوم بتوظيف أكثر من كاتب للعمل في الفيلم نفسه، ولكن من دون أن يفقد الفيلم طابع وبصمة هيتشكوك وأسلوبه الخاص الذي كان يبرع في صبغه على فيلمه من خلال ما يعرف بالديكوباج أي تقطيع المشاهد إلى لقطات في سياق تتابع معيّن، ومن زوايا تصوير محددة، واستخدام أحجام اللقطات وحركة الكاميرا، ووضع الممثل داخل اللقطة في علاقته بغيره أو بقطع الديكور، وتوظيف الإضاءة، واستخدام شريط الصوت والموسيقى بوجه خاص.

كذلك كان يفعل فيلليني وتروفو وكيروساوا وأنتونيوني، ومازال كثير من السينمائيين المرموقين في العالم، يفعلون أي يسندون كتابة السيناريو لأكثر من كاتب لكنهم مع ذلك يكونون هم المسؤولون عن الأفكار وعن الصياغة السينمائية النهائية التي تظهر على الشاشة لذلك فليس من الممكن -مثلا- الاستناد الى ما ينشر من كتب (وهي سلاسل طويلة منشورة في الغرب) لسيناريوهات الأفلام التي تكون في الأغلب الأعمّ سيناريوهات ما بعد التصوير أي وصف مقتضب لمشاهد ولقطات الفيلم بعد أن أصبح فيلما، وهو وصف أو بيان لا يغني بالطبع عن مشاهدة الفيلم نفسه لأن جوهر الفيلم هو الإيقاع والإحساس بتعاقب الزمن وهو ما لا يمكن الإحساس به من قراءة هذا البيان أو الوصف. أضف إلى هذا أنّ ما هو منشور ليس هو السيناريو الذي كتبه كتاب السيناريو وهو عادة يكون أكثر تفصيلا وشمولا وقد يحتوي أيضا على الكثير من الأوصاف مثل الديكور والإضاءة وحركة الممثلين وحركة الكاميرا.. إلخ، ثم يقوم المخرج في الديكوباج بإدخال المزيد من التفاصيل الأكثر دقة التي ستساعده أثناء التصوير الفعلي في اليوم التالي.

درس معظم مخرجي بلدان المغرب العربي السينما في فرنسا، وتأثروا بالأسلوب الفرنسي في الإخراج وبنظرية "المخرج المؤلف". أما السينما الجزائرية، فقد نشأت في أحضان الجبال أثناء حرب التحرير، حيث كان الاعتماد الأساسي على شخصية المخرج وقدرته على إنجاز معظم مراحل العمل في الفيلم دون حاجة إلى نظام معقّد لتقسيم العمل، يشمل كتّاب سيناريو محترفين، فقد كان المخرج يقوم بكل شيء. استمر سينمائيو الجزائر بعد الاستقلال يعتبرون المخرج أساس الفيلم، وهو نفس ما حدث في تونس والمغرب. وتدريجيا سُلّطت الأضواء على المخرج السينمائي باعتباره النجم الحقيقي للفيلم، وأدّى هذا إلى إبراز مهنة الإخراج بحيث أصبح معظم الشباب الراغب في احتراف العمل السينمائي يتجه إلى دراسة الإخراج.

ويذكر المخرج الجزائري المخضرم أحمد راشدي أنه عندما كان يعمل مديرا لمؤسسة السينما الجزائرية في السبعينات من القرن الماضي، كان يتلقّى سنويا نحو 300 طلب للحصول على منح لدراسة السينما، من بينها 298 طلبا لدراسة الإخراج، ويضيف أن شروط دراسة الإخراج لم تكن تختلف كثيرا عن غيرها من شروط الالتحاق بالعمل في الشركة الوطنية للنفط والغاز أو الشركة الوطنية للمعادن، فقد كانت الوسيلة المؤكدة للحصول على العمل -حسبما يقول راشدي- هي أن يكون للشخص قريب أو صهر!

والمشكلة أنّ قيام مخرجي المغرب العربي بكتابة سيناريوهات أفلامهم دون أن يكونوا ملمّين بالضرورة بالشروط الدرامية التي تجعل الفيلم مقبولا أو -بالأحرى- مفهوما من طرف الجمهور، بل ومن دون أن يكونوا على دراية حقيقية باللغة السائدة في الشارع، يخلق مشكلة حقيقية، فالغالبية العظمى من سيناريوهات وحوارات الأفلام تكتب باللغة الفرنسية، ثم تترجم بطريقة ما إلى اللغة العربية التي لا يجيدها معظم المخرجين أو لا يعرفون كيف يتحدّثون بها خاصة عند مناقشة قضايا فكرية أو نظرية أبعد من الاستخدام المباشر البسيط في الحياة اليومية.

تخضع أساليب الفيلم المغاربي لبناء يعتمد على تصوير حالة أكثر من تصوير شخصيات، وابتكار مشاهد تعاني من الإفراط في تحريك الكاميرا، وأساليب مفتعلة في تشكيل الصورة، وتفكك في تصوير العلاقات، بحيث يبدو الفيلم غامضا، يعاني من الترهل، كما يسقط أحيانا في الجمود المسرحي والخطابة واستخدام الشعارات، وفي أفضل الأحوال، يعتمد على الرموز الساذجة والمعادلات التي لا يمكن للجمهور استيعابها.

ومن أقرب الأمثلة على ذلك الفيلم الجزائري "نهلة" للمخرج فاروق بلوفة الذي تدور أحداثه في لبنان في بداية الحرب الأهلية اللبنانية، ويصوّر الصراع السياسي من وجهة نظر مصوّر صحافي جزائري يجد نفسه تدريجيا متورّطا في الكثير من الأحداث والصراعات. والمشكلة أن الشغف الخاص لدى المخرج - المؤلف، باستخدام المعادلات الرمزية يجعل الفيلم يعجز عن تحديد هوية واضحة لموضوعه، فبطله يبدو ضائعا وسط الصراع، مع كثير من الرموز التي يراها حوله، فهناك شخصية ترمز للبنان الممزق، وشخصية أخرى ترمز للبورجوازية العربية التي يصوّرها تتفرج على الأحداث، وشخصية ثالثة ترمز لليسار العربي العاجز عن القيام بدوره.. وهكذا.

نتيجة طموح سينما المغرب العربي لتجاوز الطابع التجاري للسينما المصرية السائدة التي تخضع لمقاييس السوق السينمائية داخل مصر، يجنح المخرجون إلى التخلص عمدا من مواصفات "الحبكة" أو ما يسمى "الدراما التقليدية"، ويفضلون أسلوب التداعيات التي لا ترتبط بحبكة درامية معينة ولا تؤدي إلى التفسير النفسي للشخصيات، وبالتالي تم إهمال الاقتباس من أعمال الأدب التي لا تزال توفر مادة درامية لنسبة كبيرة من الأفلام السينمائية الأميركية الناجحة مثلا.

ومن جهة أخرى، أدّت هذه القطيعة الى غياب كتاب السيناريو المحترفين، كما أصبحت كتابة نص الفيلم تتم عن طريق المخرج الفرد. والمشكلة أنّ المخرج الشاب قد لا تتوفر له بالضرورة تجربة إنسانية عميقة تسمح له بالاقتراب من كثير من المواضيع التي يتصدّى لتصويرها في أفلامه، أي لا تسمح له بالتعبير عن "رؤية" بسبب نوع من الانفصام القائم في المجتمع نفسه بين التوجّه الثقافي للشعب، وانعزال النخبة عن الشعب وتطلّعها إلى فرنسا والثقافة الفرنسية، بل إن الكثير من الأفلام تسعى أساسا لإرضاء السوق المحدودة لأفلام الأقليات في فرنسا، أو قنوات التلفزيون، وهي الجهات التي يأتي منها التمويل.

هذه المشكلة المزمنة ستظل قائمة طالما ظلت عملية الإنتاج مغامرة غير مأمونة العواقب بسبب تقلّص السوق الداخلية مع التراجع الكبير في عدد قاعات العرض، وانحسار تجربة نوادي السينما التي كانت تشد جمهور الشباب إلى مشاهدة الأفلام على الشاشات، وتفضيل الغالبية الانعزال أمام شاشات الكومبيوتر والاعتماد على الأفلام المقرصنة. وهي بلا شك، مشكلة أخرى.

العلاقة بين السينما والأدب علاقة شبيهة بالزواج الكاثوليكي أي لا انفصام بينهما، ولكن التمايز موجود وسيظل كذلك، فلكل وسيط أسلوبه وطريقته ومنهجه في الوصول لجمهوره. والموضوع على أي حال مفتوح بأبعاده المتعددة التي حاولنا تسليط الضوء على بعضها فقط في هذا المقال.

كتب وناقد سينمائي من مصر



ملف

فن تشكيلي عربي

واقعية ما بعد الحداثة
تجريد عراقي معاصر
شهريار اللامعنى

على الرغم من عناية «الجديد» منذ عددها الأول بالفن التشكيلي رسما ونحتاً وتخطيطات، بحيث أصبحت أعدادها بمثابة معارض دورية للأعمال الجديدة للتشكيليين العرب، بدءاً من غلافها، إلا أن الحاجة إلى تناول الأعمال التشكيلية بالقراءة والمتابعة النقدية ظلت بالنسبة إلينا ضرورة ملحة، لا سيما في ظل الانعطافة الجديدة التي قام بها الفنانون التشكيليون الشباب، والتي بدأت تصدر مؤشرات لافتة على توجهاتها الجديدة، خصوصا في ما يمكن تسميته بـ«الواقعية التشكيلية الجديدة»، أو «الواقعية الأجد»، أو «واقعية ما بعد الحداثة»، كما تقترح مقالة التشكيلية والناقدة ميموزا العراوي المنشورة في هذا الملف.

إلى جانب مقالة العراوي يحتوي الملف على مقالتين؛ الأولى حول التجريد العراقي في التشكيل، والثانية حول تجربة الفنان عادل السيوي. وقد كرست «الجديد» حوارها لهذا الشهر احتفاء بالنحات المصري آدم حنين.

«الجديد» تدعو التشكيليين الجدد، ونقاد الفن التشكيلي إلى المساهمة في نشر أعمالهم على صفحاتها، ليوسعوا بجماليات المغامرة الفنية، والذائقة النقدية، مساحة العلاقة بين الفن التشكيلي وفنون الكلمة ■

قلم التحرير

عادل السيوي



ملف

واقعية ما بعد الحداثة

عودة الواقعية على صهوة حصان مابعد الحداثية

ميموزا العراوي

اختبر عالم الفنون تاريخيا ولا يزال عملية كرّوفرّ ما بين مختلف الأنماط الفنية، التي ازداد عددها بشكل مطرد في السنوات الأخيرة، ولا يزال يعيش فصولها أنواعا وتفاصيل مُستجدة وفق التغيرات البيئية والاجتماعية والثقافية والسياسية التي يتعرض لها. كل هذه التغيرات يبدو أنها وجدت لها اليوم ملاذا قديما/جديدا، وهو الفن الواقعي المنحى.

لم يستطع الفن ما بعد الحداثي بكل أنواعه، بما فيها تلك الأكثر غرابة، أن يجعل من الفن الواقعي فنا عفى عنه الزمان ومضى، بل على العكس من ذلك، يُمكن اعتبار انتشار الفن ما بعد الحداثي أحد الأسباب التي أدت إلى ولادة جديدة للبعد الواقعي في فن قادر على أن يعكس عصره مثله مثل أي فن "ثوري" وجديد بكليته على الساحة الفنية. وقد لوحظ ذلك في السنوات الأخيرة من خلال ولادة فنانين معاصرين اتخذوا من الفن الواقعي منطلقا لهم لتأسيس نظرات جديدة إلى ذواتهم، وإلى العالم المحيط.

ليس من السهل تحديد ماهية الواقعي في الفن، لا سيما أن الواقعية تاريخيا مرّت بمراحل تحول عديدة وصولا إلى انبعاثها مجددا في أعمال معاصرة.

ولادة حملت في تركيبتها معظم جينات "الواقعيات" الفنية السابقة التي نذكر بعضها هنا: الواقعية الميثولوجية، وسيدها على الإطلاق الفنان الإيطالي كرافاجيو، والواقعية الاشتراكية التي لُقبت بالواقعية الجديدة وإن لم تحمل وحدها هذا اللقب، إذ جاءت بعدها الواقعية الفرنسية الأصل لتحتل مكانة مهمة ألقت بظلها على الفنون التي تلت.

يذكر أن الواقعية الإشتراكية جاءت كردة فعل على الرومانسية، والواقعية السطحيّة، وتميزت بنظرة اجتماعية صورت الفوارق الطبقية وأثرها على المجتمعات بشكل عام، واتخذت من الأدب الواقعي مصدر وحي رئيسي لها، لأنه تناول قدر الإنسان وأزماته الوجودية والاجتماعية والنفسية. هناك أيضا الواقعية الأميركية وعلى رأسها فنانون من أمثال إدوارد هوبر ودافيد هوكني اللذين تناولا الصعوبات التي مر بها المجتمع الأميركي خلال الانهيار الاقتصادي الذي تلى الحرب العالمية.

ونذكر أيضا ما أطلق عليه بـ"الواقعية السريالية"، و"البوب آرت" الذي اتصف بانتقاده للواقع الإستهلاكي والطبقة الرأسمالية. نشير إلى أهم فناني هذا التيار وهما جاسبر جونز ودايفيد هوكني.

ولا بد من ذكر "الواقعية المعاصرة" التي ولدت من البوب آرت و"الفوتوريااليزم" الذي باختصار شديد اعتمد على استخدام الصور الفوتوغرافية وتحويلها إلى قماشة اللوحة. وأخيرا نذكر "الهيبر رياليتي" التي بدورها انبثقت من "الفوتورياليزم" ولكنها بدت أكثر غنى بفعل الأبعاد النفسية والفلسفية والسياسية التي أدخلها إليها الفنانون.

تجارب يافعة

ما شهدناه مؤخرا من عودة إلى "الفن الواقعي" يؤكد على أن هذه العودة المشغولة بهواجس بيئية وسياسية واقتصادية ونفسية/شخصية، قد تغذت بصريا على "الواقعيات" السابقة. ليس هذا فحسب بل جاءت مُطعمة بالتعبيرية والانطباعية والغرائبية والسحرية دون أن تحيد خطوة واحدة عن جوهرها الواقعي وانشغالاتها التاريخية.

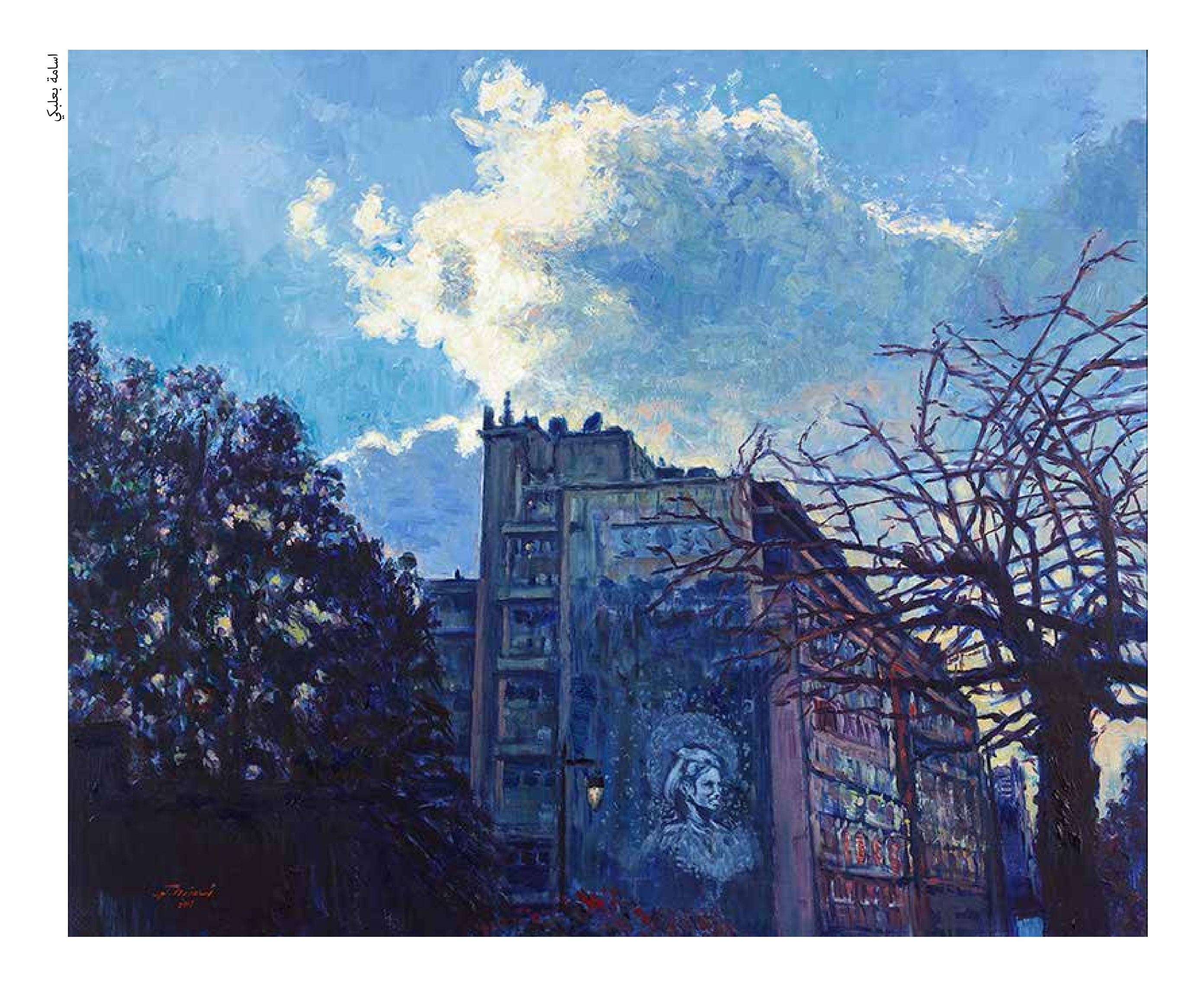
جاءت المعارض الفنية التي أقامتها صالات لبنانية في السنتين الأخيرتين لفنانين معظمهم في بداية حياتهم الفنية، لتؤكد على أن الفن الواقعي هو قادر على أن يكون رأس حربة المُعاصرة في نكء جراح العالم وفي الكشف عن الأهوال التي آلت إليه.

نذكر من تلك المعارض معرض الفنانة اللبنانية هلا عزالدين التي لم تبلغ السابعة والعشرين من عمرها، وأقامت للمرة الأولى، في أجيال معرضا فرديا بعنوان "فضاءات مواربة". تنضح الأعمال بعمق النظرة إلى أرواح الأولاد الذين رسمتهم، كما تشي بقدرة الفنانة التعبيرية والتقنية على جعل ما يحيط بهم يتأثر ويتشكل بهم، وليس العكس. عرّفت الصالة الفنانة بهذه الكلمات "ترسم هلا عزالدين الأولاد الذين علّمتهم في بلدتها عرسال اللبنانية، معظم هؤلاء وصلوا إلى عرسال



خالد تكريتي





أسامة بعلبكي

إبّان انفجار الحرب السورية، بدلا من أن تجعل منهم في رسوماتها دراسات فنية، قدمتهم كشخوص متفاعلين مع محيط حاضر بقوة ويخترق في أحيان عديدة كيانهم الحسيّ ليظلوا هم الأساس وفي القلب من العمل الفني الواحد".

وأطلقت الفنانة عناوين بسيطة على اللوحات لترصد بها نجوما تضيء بحزن سماء زرقاء عميقة مُكحلة بالأسود واللون البنفسجي، هي نجوم لا تحمل شيئا سوى أسمائها: هلا، منير، شهد، أحمد، نادرة وياسمين.

وتعود لتتكرّر هذه الأسماء/النجوم في لوحات أخرى، على الرغم من أن خلفيات اللوحات تريد أن تظهر خيالات لهياكل عمرانية مقصود بها بلدة عرسال، التي احتضنت همومهم، بينما هي غارقة بهمومها الخاصة. إلاّ أن معظمها تبدو وكأنها تمثيل لمساحات مُجردة من الصفات طغت عليها ألوان داكنة؛ مساحات لا يملكها أحد ولا هي تنتمي إلى جغرافيا محددة، ومن هنا تتحقق جمالية هذه الخلفيات وانفتاحها على إحالات بحجم الوطن العربي كله.

لعل أهم ما يميز لوحات هلا عزالدين أنها مؤلفة من ثلاثة عناصر؛ العنصر الأول هو خلفية اللوحة، والعنصر الثاني هو الشخص المرسوم، أما الثالث فهو هذا التجريح التجريدي الذي مارسته الفنانة بضربات ألوانها بثقة وعاطفة في طول وعرض الأعمال، لتشبك التواطؤ ما بين العناصر الثلاثة، جاعلة من العنصر الأوسط، أي الشخص المرسوم العروة الوثقى ومنبرا لإطلاق شتى الإحالات وتداعيات الصور المُعتّمة لتجربة هؤلاء الأولاد، نجوم اللوحات وأبطالها.

رحيق الضوء

نذكر أيضا معرضا للفنان اللبناني أسامة بعلبكي (مواليد سنة 1978). أكد من جديد على شغف الفنان برسم تحولات الواقع مجبولة برؤاه الشخصية.

وإذا كانت اللوحات التي قدمها في معرضه السابق الذي حمل عنوان "خيالات الواقع" منضوية تحت يافطة الواقعية التعبيرية، فأعماله الأخيرة تحت عنوان "مرافعات للضوء" هي أقرب إلى الواقعية السحرية، واقعية امتصت رحيقا ضوئيا بالغ الحسية من أزهار الفنان الداخلية التي لم تكف يوما عن النمو بصمت لا تغادره الابتسامة، ودائما على حافة ما بين الذاكرة الغارقة في الحنين والحاضر "المُتفرّج" على تحولاته بعطش لا ينضب.

صدق الفنان مع ذاته صدق صاعق يندر وجوده لدى الفنانين التشكيليين المعاصرين، ويتبدى ذلك في تأنّيات تشكيلية شبه غازية منشورة على وسع لوحات ذات أحجام كبيرة ومشغولة بمادة الأكريليك.

عمد أسامة بعلبكي إلى توظيف مادة الأكريليك، الجديدة نسبيا، بأسلوب خاص جدا بمادة الألوان الزيتية العريقة. كذلك استقدم الواقع الصارخ إلى لوحاته في رسمه لشوارع من منطقة "الصنايع" و"الحمرا"، ولكن ليس من دون أن يدس محلولا سحريا، ركّبه في محترفه الفني، في أجوائه الليلية وما قبل مغيبية، أجواء تحولت تحت أصابعه آثرة ونابضة بالروح المُثقلة برطوبة جوّ بيروت وبتلبد ذاكرتها "بوعكاتها"، إن صح التعبير.

من يعرف أسامة بعلبكي يعرف أن هذا الفنان يعشق مدينة بيروت التي تغضبه أحيانا. أعماله الجديدة تفضح هذه الخلطة وتعيد إقامة التوازن بين ما يريد الفنان أن يراه وما يراه فعلا.

أسامة بعلبكي

لا يخرج الزائر من معرضه إلا مبتسما وراضخا لسطوة تحويل الفنان للواقع على هوى ضوء قمر عنيد أو شمس عصر ذابت حينا وتصدّعت حينا آخر.

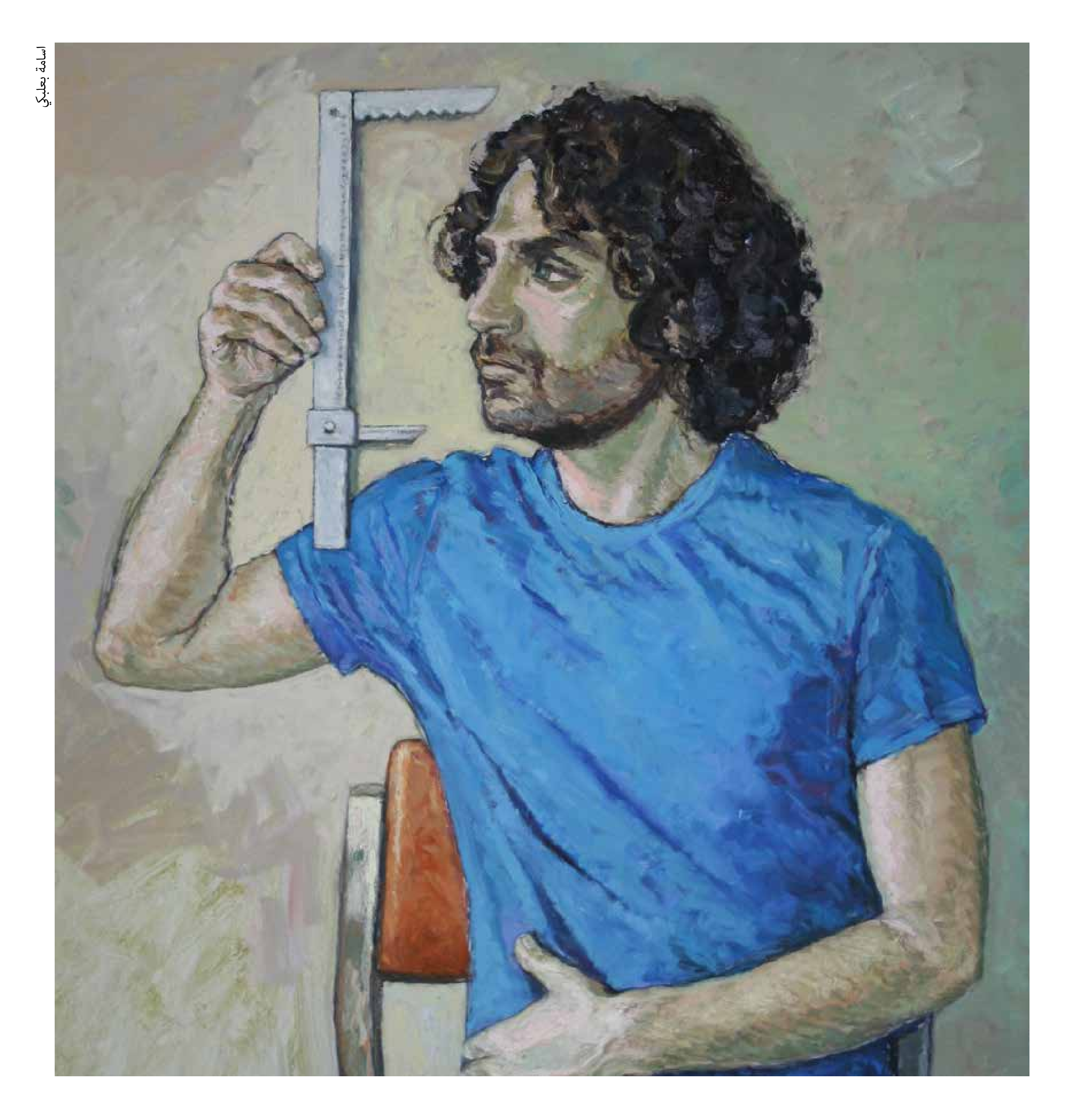
في نظرة بعلبكي إلى الواقع، خاصة في اللوحات التي تغلب عليها الزرقة تكاد تكون أكثر صدقا من الواقع ذاته لأنها نافذة على ما يُشاكلها من داخلها وليس من ظاهرها. يشدّنا الفنان إلى أن نحيا المدينة في ذهننا قبل أن نراها أمامنا.

الواقعي جدا

أما الفنان التشكيلي حسان صمد فقد تمحور معرضه "الواقعي جدا" والذي حمل عنوان "في اليوم الثامن" حول الفساد والتلوث البيئي وانهيار النظم الأخلاقية وغياب حس المسؤولية تجاه الأرض/المستضيفة لحضور الإنسان المؤقّت، وتجاه الآخرين الذين يعيش بينهم أو يشاهدهم على شاشات التلفزيون يحترقون ويتألمون.

قد يعتبر البعض أن نظرة الفنان هي نظرة سوداوية، ولكن هذه





أسامة بعلبكي

الرؤية تتطابق مع ما يحدث فعلا على الأرض، أرض لبنان أولا، وأرض العالم العالم العربي والعالم أيضا الذي لا يخلو بدوره من نشاز وأوبئة، وقد بات الأمر اعتياديا.

نظرة الفنان لا تبالغ في وصف ما رأت ولا تفترض ما لم يحدث، وكل من يعشْ في لبنان يعرفْ ذلك جيدا، أكثر اللوحات التي تتميز بواقعية فجّة هي تلك التي تحمل هذه العناوين "نصف ضوء" و"الجبل" و"الرمادي" و"كل

شيء لي"، كل تلك المعاني ثقيلة الوزن وضعها الفنان في لوحته بشعرية حارقة، لا بد إلاّ أن تكون نفذت إلى عقل وقلب المشاهد على السواء بخفّة غرائبية.

الفظاعة التي ظهّرها حسان صمد بتعبيرية مؤثرة وتقنية عالية النبرة، جاءت مرصعة بدلائل وإشارات ورموز زرعها الفنان في مكامن اللوحة، لكي تأخذ المُشاهد المأخوذ بجمالية العمل إلى ما هو أبعد من المشهد الواقعي المرسوم.

النجوم التي تعجّ في سماء لوحات الفنان حسّان صمد تضاعف من سحرية اللوحات، وتضع المشاهد وجها لوجه مع التناقض السافر ما بين روعة الكون ودناءة الأفعال البشرية. وبالرغم من الفظاعات التي يصورها الفنان إلا أنها تمتلك في معظمها شراسة شعرية، إن صح

هلا عز الدين

التعبير تجعلك تود لو تنظر إليها دون توقف.

نجمة المعرض، المشار إليه، بلا منافس هي لوحة تحمل عنوان "يوم واحد جيد"، وهي لوحة بمقياس كبير (198 /207 سم) تشمخ وسطها شجرة زيتون عملاقة، قربها آثار دخان ناتج عن حريق افتعله "فاعل خير" ما، بالرغم من ذلك، وبالرغم من بقايا نفايات مهترئة منتشرة هنا وهناك من حولها، يشع من اللوحة سكون عجائبي يخطف الناظر إليها، فلا يريد إلاّ البقاء أمامها طويلا.. طويلا. إنها في كلمتين: واقع الواقعية.

واقعية تعبيرية

من المعارض التي نضحت بواقعية/تعبيرية معاصرة عالية جدا نذكر معرض الفنانة غادة الزغبي، الذي ضم مؤخرا ثلاث عشرة لوحة تشكيلية بدت للوهلة الأولى وكأنها صُممت لتتولى مهمة بوح لتطهير الذات عبر رصدها وتصويرها لسلسلة من الخزائن المفتوحة على مصاريعها، والكاشفة دون أي تحفظ عن مجمل محتوياتها وأسرارها، غير أن هذا الانطباع لا يلبث أن يخفت في نفس المتجول في معرضها ليطغى عليه انطباع آخر لا يقل أهمية عن الانطباع الأول، بل هو مُكمل له. فهذا البوح الغزير لناحية موجودات الخزائن من





تغريد درغوث

علب وملابس وألعاب وأقلام وصناديق وصور، يوازيه من جهة ثانية كتمان كبير يتعلق بمدلولات هذه الأشياء ومعانيها وأهدافها.

جاءت خزائن غادة زغبي مُتحركة وتدب فيها الحياة، ليس فقط لأن محتوياتها مُستعملة وعليها بصمات بشرية واضحة، وقد برعت الفنانة في إيصال هذه الفكرة إلى المُشاهد بتقنيتها الفنية العالية جدا، بل أيضا لأن معظم موجودات الخزائن تظهر للمُشاهد في أطوار عدة، تتبدل تبدل أطوار الإنسان.

في المعرض خزانة، بدت تارة وكأنها تتقدم نحو المشاهد لتلفت نظره إليها، كما في اللوحة التي تحمل اسم "الكائن الوحيد"، وتارة أخرى تقترب منه لتمسك به وتأخذه بعيدا عن عالم ربما لا يزال في نفس الفنانة مُلتبسا، كما في لوحة "الذكريات المُختبئة"، حيث ظهر شكل عين ناعسة تدعو الناظر إليها، إلى ما هو خلف الملابس المُعلقة من أعلى داخل الخزانة. وفي لوحة أخرى حدثتنا خزانة عن ويلات شخصية، كما في العمل الذي حمل اسم "استعمالات متعددة للعصا وللحزام".

تميزت كل لوحات غادة زغبي بواقعية فجة رغبت بأن تبوح بقدر رغبتها في التكتم.

السعادة البائسة

معرض آخر بدت فيه الواقعية أفضل ما يُمكن الاستعانة به لكي يفضح ليس فقط فظاعة التلوث البيئي بل نتائجه المُتشعبة على نفسية وشخصية الفرد. المعرض قدمه الفنان طارق صالحاني المولود في بيروت سنة 1987 والفنانة بولي فيبس هولاند المولودة في المملكة المتحدة سنة 1984، وحمل عنوان "نعشق ما تقدمون".

عمم الفنانان من خلال لوحاتهما فكرة ديمقراطية الفساد والتلوث والآفات الاجتماعية تحت شعار "الحب"، الحب السقيم المبني على أصول ركيكة كالإدمان الذي بدل أن يُسعى إلى التخلص منه، بات مرغوبا فيه وتستحيل رؤية الحياة من دونه.

ويمكن وصف هذا الحب بأنه عملية ناجحة تطلي الأزمات المُترتبة على التطور البشري والتكنولوجي بسكر الحلوى المُقرمشة وطرحها في السوق للاستهلاك بوصفها سلعا شعبية، ساهم الناس في إنتاجها وترويجها حتى أدمجوها بشكل كليّ في حياتهم اليومية. الألوان المُستخدمة في جميع اللوحات لافتة لدلالاتها، فهي إما سقيمة وإما تنتمي إلى عالم اصطناعي لا يعرف عن الطبيعة والنضارة أدنى تفصيل.

والمشاهد في هذه اللوحات تتكرّر فتصوّر بضعة أشخاص، أو شخصا واحدا، يتنزّهون في حقول فضاءاتها ملوّثة بسخام دواخين المحارق، وأقدامهم تسترسل في السير بين نفايات المصانع والمخلفات الكيميائية، ويحمل العديد منهم أكياس التسوّق غير مبالين، لا بل إنهم معتادون و"مستأنسون" بكل ما يحدث من حولهم من دمار بيئي وإن كان يجلب لهم كل أنواع الأضرار الممكنة، الصحية منها والنفسية والسمعية والبصرية.

فكرة تكرار هذه المشاهد من ضمن عدة لوحات لم تبعث على الملل، إنها فكرة تؤكد على أن الإدمان على هذا الاهتراء، وعلى أن السعادة



خالد تكريتي

لا تكمن إلاّ في اقتناء الأشياء، حالة طبيعية يسهل التعامل معها لأن الجميع يعتقد بها، ولا تتطلب من أحد إلاّ السير دون تفكير في النظام العالمي الجديد الذي، كما أشرنا، لا يعد إلاّ بالسعادة.

وفي المعرض، من ناحية أخرى، مجموعة أعمال أرادت أن تصوّر حالات من الصحوة في تصرفات بعض الشخوص المرسومة، هؤلاء هم الذين يعون أن الأمور ليست على ما يُرام، وهم يشعرون بعدم القدرة على التغيير ولأكثر من سبب، هؤلاء فقط تظهر ملامح وجوههم بالغة الوضوح غير مكسوّة بدخان المصانع، ولكنها تحت تأثير خدر ما يتأرجح ما بين الاكتئاب والشقاء الجسدي.

النص البصري في المعرض مُباشر وواقعي جدا، وفي حال أخفق الناظر إلى اللوحات في القبض على معظم المعاني تسعفه كلمات الفنانين في تقديم المعرض على أنه فعل فني ملتزم أخذ على عاتقه فضح ملابسات هذه السعادة الزائفة والاكتفاء الوردي بنمط حياة واحدة، ظاهرها حياة اجتماعية ناشطة ومترابطة ومتلازمة المفاعيل والتوجهات التي أساسها السعي خلف الثراء، وباطنها الوحدة القاسية والإرهاق.

علامات نجاح كاذب تقنعنا بها ديمقراطية ما هي إلاّ نوع أشد خبثا وأذى من العبودية في مفهومها التقليدي، ويقدم الفنانان الأعمال الفنية بهذه الكلمات "مجتمع استهلاكي وفكر رأسمالي ينتحل المبدأ القائل بالرفاهية للجميع، وهو في حقيقته يحدّ من خيالنا ويمنعنا من أن نفكّر بصيغ مختلفة للعيش. لم يعد هناك أي فرق ما بين العمل والعيش، وفي الوقت نفسه نجد أن معظمنا عاطل عن العمل أو لا يتلقى إلاّ أجرا زهيدا لقاء عمله".

ولعل أهم ما أشار إليه النص الذي يعرّف بالمعرض، ويختصر كل ما يحدث في العالم المعاصر اليوم، ويُترجم في العديد من الأعمال التشكيلية والمفهومية، هو "نحن الآن في زمن ما بعد الفوردية، حيث تمّ ترويض جهازنا العصبي وفق ما قاله مارك فيشر، للقبول بحالة القلق وعدم الاستقرار وضرورة زيادة الإنتاج على أنه حالة طبيعية، وليست حالة مرضية أوجدتها الرأسمالية".

وصل مارك فيشر إلى خلاصة تراجيدية من النوع الثقيل، مفادها أن من دون القلق والهذيان المتواصلين للشعوب لا يمكن أن يستقر حال الرأسمالية على رأس الكوكب تحت شعار "الورد والسلوان للجميع".

أعمال طارق صالحاني وبولي فيبس هولاند تنطق بكل هذا. وكما يقول الفنانان في تقديمهما للمعرض "لكثرة ما استحوذت على أدمغتنا أيقونات العصر ورموزه المنقوشة على شاشات الهواتف الذكية والشاشات الإلكترونية، بتنا لا نعي بأننا أصبحنا مجرد سلع يتم إحراقنا واستهلاكنا من دون تحفظ، ما نعيشه الآن ليس إلاّ حالة طارئة: هناك عالم آخر بانتظارنا".

لن يكون من المُبالغة القول إن الفن الواقعي-الكلاسيكي كان، ولفترة لا تقل عن 90 سنة، محط استخفاف من قبل أكاديميين كثر. وانتشرت خلال تلك الفترة ظاهرة أساتذة الفن الذين لم يتلقوا أصول الرسم ولا عرفوا كيف يرسمون. المهم بات، ومنذ أواسط القرن العشرين، من الممكن أن يستطيع تلميذ الفنون الجميلة نقل أي شكل أمامه بأقصى سرعة ممكنة، ولكن ليس بأصوب درجة وأدقها.

لم يكن من السهل، على المستوى العالمي العثور على دراسة جامعية في الفنون تتبنى تعليم الأصول الكلاسيكية للفن الواقعي، على اعتبار أنه فن سهل الاستيعاب ولا يقدم تحديا فكريا للمُتلقي، وأنه فن لا يتعدى كونه ناقلا حرفيا للمُشاهدات، وبذلك لا يتمتع بخاصية الابتكار و"التفنن" في تصوير الموجودات.

اليوم، تبدلت الحال. ما الذي حدث عالميا وعربيا حتى يعود للفن الواقعي بريقه؟ هل أتيح للفنانين المعاصرين وقت أوفر لكي يتأنوا في تشكيل لوحاتهم. وهل بات الاختزال نقمة؟ أم أن العالم الافتراضي والفنون الديجيتالية لم تعد تكفيهم؟

يبدو أن أفكارا سادت منذ أواسط القرن الماضي لم يعد من المُكن أن تنطلي على زمننا هذا. بغض النظر عن الدراسات التي خلصت إلى القول إن الفن التجريدي وما تبعه من فنون إنما جرى تكريسه من قبل الولايات المتحدة الأميركية لمواجهة عظمة الفن الواقعي "الاشتراكي"، وكانت قد ضربت أمثلة على ذلك بالفنان "نيكولا دي ستاييل" وهو من أصول روسية، تم دعمه أميركيا بزعم أنه تبنى "الطريقة الأميركية" في التعبير. بغض النظر عن تلك الدراسات وما إذا كنا نقبل بها أم لا، فالفن الواقعي يعود اليوم منتقما بكل جبروته إلى الساحة الفنية.

من الواضح أن هناك عوامل مختلفة، لا سيما عربيا، لهذه العودة ونحن معنيون بما يحدث في العالم العربي أكثر من عنايتنا بما يحدث في بقية العالم.

عاد للفن الواقعي بريقه ليس لأن الفنانين المعاصرين باتوا في فسحة أوسع من الوقت والإمكانات لكي يرسموا دقائق الموجودات، وليس لأن الاختزال صار مكروها. بل ربما لأن "العالم الافتراضي" لم يعد يشفي غليلهم، ولا يعبرعن واقع هواجسهم الإنسانية. ولعل الأهم من ذلك أن جبروت عودته لا يتأتى من سماته التقليدية المعروفة، بل لكونه استطاع أن "يهضم" كل التيارت الفنية التي جاءت من بعده، ويتغذى بها، لكي يصبح الأقدر على تصوير الواقع الذي نعيش فيه والأخطار المُحدقة بهذا الواقع بشكل عام وبإنسانيتنا على نحو خاص.

في هذا السياق قد يكون من المُجازفة تبني الحد الأقصى من "فرادة" الواقعية الجديدة، ولا يهم إن كانت مجازفة، القول إن الأعمال التي قدمتها في السنوات الأخيرة الفنانة هدى بعلبكي، والتي تُصنف بأنها انطباعية-تعبيرية تحمل الكثير من الملامح الواقعية التي تتحدث عن هواجس وأحلام وخيبات إنسانية، أكثر من أي فن مفهومي يريد أن يقدم ذاته إنسانيا معاصرا، وهو في الكثير من ملامحه جليدي وهدّام للمعاني الإنسانية.

"واقعية" هدى بعلبكي أشبه بجنين تكون في رحمٍ، ماؤه الانطباعية والتجريد والتعبير والمفهومي. إنها "لغة" بصرية. جنين أبصر النور ليواصل مشروع اكتماله ولكن خارج هذا الرحم الأول. كل لغة مهما كانت وفي أي شكل أتت أساسها التواصل. وأن يفهم الطرف الأول وهوالمُتكلم الطرف الآخر الذي هو المُتلقي.

وما الفنون الجميلة، أو ما يجري تسميته الآن بالفنون البصرية بهدف سلخ "الجمالية" عن أي فن عصبه البحث عن الجمال أو تمنيه أو رثاؤه. ما الفنون الجميلة إلا لغة. وإن انعدم التواصل ما بين المتلقي والعمل الفني انعدمت اللغة وانعدم الفن.

ما ميز ولا يزال يميز الفن الواقعي، كونه لغة بصرية-عالية يفهمها الكل ليس لسهولتها، أو لأنها تفتقر إلى الإبداع أو لكونها مجرد نقل للواقع، كما أحب الكثيرون أن يقولوا، بل لأنها لغة تتكلم عن إنسانيتنا بكل ما يمكن أن تحمل هذه الكلمة من معنى. وإن كانت "الإنسانية" لم تعد لفترة طويلة من الزمن "موضة رائجة" فهي اليوم تنتقم من الديجيتالية والمفهومية لتختار الواقعية راعيا أساسيا عبر فنانين مخضرمين أو حديثي التجربة في الآن ذاته.

ليس في هذا الكلام أي تبخيس لما يُسمى بالفن الديجيتالي أو غيره من الفنون التي نشأت مؤخرا، بقدر ما هو استعادة لحق الفن الواقعي في أن يعود معاصرا. فكيف يحق لنا أن نُطلق صفة المُعاصر على كل ما ولد في الآنية التي تحددها الأرقام والتواريخ، أليس فن أسامة بعلبكي قمة في المُعاصرة؟ أليس فن هلا عزالدين إبداعا ينضح بالجرح العربي بتفاصيل واقعية يسهل على الكل إدراكها؟ وفن ساشا أبوخليل أليس هو أيضا معاصرا حتى العظم في واقعية أسلوبه الفني وفي جعله أعمالا كلاسيكية كروايات دوستوفيسكي، وفلاديمير نابوكوف التي تغوص في أعماق النفس البشرية، مصدر إلهامه الفني؟ أما يجدر بنا أن نعتبرها لوحات واقعية جدا حتى وإن كان الفنان قد تناولها "بتصرّف".

كل ما يريد أن يعبر عنه الفن ما بعد الحداثي قادر على أن يعبر عنه الفن الواقعي، لا سيما هذا الذي نما في وحشة الزمن والأزمات والحروب، وفي ظل انحدار شمس الإنسانية عميقا في أفق لا أمل منه، على الأقل في المدى المنظور.

يحلو لنا أن نمتدح واقعية ما بعد الحداثية التي انبثقت من حاضر سقيم دون أن تنتفض عليه كما فعلت التيارات الفنية السابقة التي جاءت كل واحدة منها كردة فعل على ما سبقها. نراها تزدهر وتستوعب في مصهرها كل التيارات الفنية التي سلفت. لأجل ذلك تبدو اليوم قادرة على مواجهة حاضر غوغائي يقض مضاجعنا، وحتى مضاجع من اختار من الفنانين الديجيتالية دون غيرها من الأنماط الفنية أسلوبا للتعبير.

في معرض حديثه عن الفن قال سيد من أسياد الواقعية الفرنسية الجديدة الفنان إيف كلاين "عالم جديد يتطلب إنسانا جديدا". وهذا الإنسان الجديد يتلهف من جديد إلى فن واقعي لم تقو عليه الافتراضية. هو فن يعيد طرح أسئلة من هذا العيار الثقيل: كيف يجسد الفن الواقعي الحقائق الإنسانية؟ والأهم من ذلك إليه توكل محاولة الإجابة عن هذا السؤال: من أصبحنا اليوم، وإلى أين نحن ماضون؟

ناقدة وفنانة تشكيلية من لبنان



حسان الصمد



ملف

تجريد عراقي معاصر

فاروق يوسف

هل كان نيازي مولوي بغدادي خرافة اخترعها الرسام والمفكر شاكر حسن آل سعيد (1925. 2004) وصارت تمر بخفة في الذهن كلما فكر المرء في إعادة قراءة تاريخ الفن التشكيلي في العراق؟

في كتابه الهام "فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق" الذي صدر في ثمانينات القرن الماضي كان آل سعيد قد اقترح أباً جديدا للرسم المعاصر في العراق غير الأب الرسمي الذي اتفق المؤرخون على تكريسه باعتباره أول شخص عراقي يمارس الرسم في العصر الحديث، وكان ذلك الأب هو عبدالقادر الرسام (1887. 1952).

لقد عثر آل سعيد على لقيته الافتراضية النادرة في أعمال نيازي مولوي بغدادي التي أنجزها في أربعينات القرن التاسع عشر. وليست صدفة أن يكون ذلك الأب المحتمل حروفيا. غير أن مولوي بغدادي هذا لم يكن سوى خطاط. لم يكن الرجل حروفيا بالمعنى الذي كان آل سعيد يروج له. ومع ذلك فليس ثمة تناقض بالنسبة لآل سعيد. هنا بالضبط نقع على المعنى الذي تنطوي عليه فكرة آل سعيد عن الريادة (البداية) الفنية. فذلك الاقتراح لم يكن غريبا عن السياق المعرفي الذي التزم به آل سعيد في تعريفه لوظيفة الفن باعتباره مرآة روحية. وهو تعريف يلتزم التجريد مفهوما مطلقا يتخطى الرسم من خلاله شروط التشبيه التي تنحرف به في اتجاه واقعية مزورة، هي في حقيقتها من وجهة نظر آل سعيد مجرد زبد زائل يطفو على السطح.

لقد استعمل آل سعيد اكتشافه التاريخي (وهو اكتشاف لا يخلو من ظرف ومزاج شخصي) لشخصية وأعمال مولوي الخطية ذريعة للتقليل من القيمة الاعتبارية لعبدالقادر الرسام، الرجل الذي تعلم الرسم باعتباره جزءا من التمرين العسكري، يوم كان ضابطا في الجيش العثماني. من وجهة نظر آل سعيد كان حريا بمولوي أن يكون رساما، لا أن يكتفي بحرفته خطاطا. وهذا ما لم يحدث إلا بالنسبة لآل سعيد الذي رأى في أعمال مولوي نوعا من الإرث الفني الذي ينبغي أن نضعه في مكانه التاريخي اللائق، خارج محيط الحرفة التي ينتسب إليها.

في أوقات لاحقة سيضم آل سعيد رهطا من الخطاطين إلى تجمع "البعد الواحد" الذي تزعمه عام 1972، حين أقيم المعرض الأول لذلك التجمع الذي يعد إيذانا رسميا ببدء المحاولة الفنية التي سعت إلى استلهام جماليات الحرف العربي في الرسم. تلك المحاولة التي تعود بداياتها الأولى إلى تجارب مديحة عمر (1908. 2006) وجميل حمودي (1924. 2003) في أربعينات القرن العشرين. وإذا ما كان آل سعيد قد سعى إلى احتكار التجريد حروفيا فإن تجارب حمودي الأولى (مديحة عمر أيضا بدرجة أقل) لم تقتصر على اقتناص الشكل حروفيا، بل تجاوزته إلى البناء الشكلي التجريدي، القائم على مفهوم الشكل لذاته، بالرغم من أن الاثنين قد أظهرا قدرا من الاحترام لمقاربات المعنى، وهو الأمر الذي تسلل إلى تجاربهما بتأثير مباشر من التيار السريالي بالنسبة لمديحة عمر وتأمل البناء الهندسي المتين للوحات بول سيزان بالنسبة لجميل حمودي.

موت الأب وأول التجريد الخالص

لكننا هنا لا نتحدث إلا عن بدايات، سيكون علينا دائما أن ننظر إليها بحذر، وبالأخص على مستوى تصنيفها أسلوبيا. كان وعي الحداثة متمكنا من حمودي بطريقة مختلفة عن تلك الطريقة التي استجابت مديحة عمر من خلالها لمعنى أن تكون رسامة، لا يكون الواقع المتداول مادتها في الرسم. كان حمودي هو الأكثر ميلا لبناء شكل تجريدي مغاير لما انتهت إليه الاتجاهات التشبيهية التي ترى قوة الرسم في قدرته على التشبه بالواقع. أما مديحة عمر فقد اتخذ الشكل لديها طابعا رمزيا، كانت تسعى من خلاله إلى تمرير عدد من الأفكار الشعبية عن واقع مجاور، هو في حكم الغيب. كانت المرأة التي عاشت معظم حياتها في الولايات المتحدة تحيل الواقع إلى طقوسه السحرية، هناك حيث تتماسك الوقائع من خلال الاستسلام لها وجدانيا لا من خلال القبول بمنطقها وتفكيكه عقليا.

كان جميل حمودي قد أنجز سبقا تاريخيا بإصداره مجلة "الفكر الحديث" في منتصف أربعينات القرن الماضي. غير أن تلك المجلة وإن حققت جزءا من أهدافها من خلال إشاعة نوع مختلف من التفكير في الفن ومن خلاله بين الفنانين، غير أنها اصطدمت بسؤال الهوية الذي صار ملحا بتأثير مباشر من

ضياء العزاوي

أفكار ساطع الحصري القومية التي هي مزيج منسجم من الافتراضات المقولبة لعالم ما بعد الاستعمار. وهذا ما بدا واضحا في دعوة جماعة بغداد للفن الحديث (1952) التي تزعمها جواد سليم (1920 . 1961) إلى استلهام رسوم الرسام العراقي يحيى بن محمود الواسطي الذي عاش في بغداد في القرن الثالث عشر، وهي رسوم تشخيصية (تشبيهية). في تلك اللحظة التاريخية المتوترة صار التجريد يقف خارج القوس الذي فتحته فكرة الهوية الوطنية والقومية في الفن، وهي الفكرة التي صارت رائجة بين أوساط الفنانين العراقيين، بالرغم من أن حمولتها العقائدية كانت ثقيلة (صارت تثقل مع الوقت).

لقد بدا واضحا أن موقفا نقديا، سلبي المنحى قد وضع التجريد في قفص الشبهات، باعتباره اختراعا غربيا. وهو كذلك بكل تأكيد. غير أن الرسم التشبيهي كما كان يمارسه العراقيون قبل جواد سليم وبعده كان هو الآخر اختراعا غربيا. كان الواسطي مزوق كتب ولم يكن صانع لوحات.

وكما أرى فإن موت جواد سليم المبكر قد وهب الرسم الحديث في العراق مساحة ضرورية للاضطراب والقلق، كان من نتائجها أن استطاع الأبناء أن يخترعوا قواربهم الشخصية للنجاة في ظل غياب وصاية الأب الفكرية. كان معرض جماعة المجددين الأول (1965) قد انطوى على الصدمة الأولى التي كانت بمثابة إعلان قطيعة مع تاريخ بأكمله. كانت هناك لوحة للفنان سالم الدباغ (1941) يمكن اعتبارها تاريخيا اللوحة الأولى في تاريخ الفن العراقي المعاصر التي تنطبق عليها شروط التجريد الذي لا يستلهم الواقع ولا يقود إليه بل يخلق عالما مجاورا.

سالم الدباغ في الصدارة

وإذا ما كانت جماعة المجددين هي الجماعة الفنية الأولى في عراق الستينات من القرن الماضي التي أعلنت عن تمردها على سياق التفكير الفني الخمسيني من خلال تجاوزها لمفهوم الهوية المحلية والقومية والانفتاح على تحولات الفن في العالم، فإن سالم الدباغ يعد الفنان العراقي الأول الذي قدم نموذجا نقيا للتجريد، بالمعنى الذي يحقق الرسم من خلاله استقلاله عن أي معنى يسبقه أو يلحق به. كانت رسوم الدباغ (لا تزال) تستجيب لفكرة تصويرية نقية، هي خلاصة لمبدأ احتفاء عناصر الرسم بعضها بالبعض الآخر. يرسم الدباغ المربع كما لو أن الروسي (بولوني الأصل) كازمير مالافيتش لم يرسمه من قبل. مع الدباغ صار المربع يكتسب صفة حياة لم تعش من قبل، حياة مليئة بالوقائع الغامضة. لقد استلهم الرجل وقع خطواته على السلم الموسيقي ليصنع منه مرآة لطريقة لا تستخف بالواقع، بقدر ما ترى فيه قوة شعورية تدفع في اتجاه اكتشاف الملاذات الآمنة التي لا يزال الرسم ينطوي عليها.

كانت رسوم سالم الدباغ بمثابة ارتجال، قطع من خلاله النشيد الجماعي استغراقه العميق في تكرار اللازمة الموسيقية. غير أن تجربة هذا الرسام ظلت عالقة في طريق وفدت إليه مختلف التأثيرات العالمية، إضافة إلى ما تبقى من تأثيرات المدرسة البغدادية، حيث كان شبح جواد سليم لا يزال مهيمنا على الأوساط البرجوازية، التي كانت تمثل الجهة الوحيدة المعنية بالفن. في تلك المرحلة (سنة 1965 بالذات) أقام كاظم حيدر (1932 . 1986) معرض "الشهيد" وقدم اسماعيل فتاح (2004.1934) ليعرض رسومه المدهشة ببياضها. ولأن الاثنين كانا تشخيصيين بطريقة محدثة فقد أحدث ظهورهما نوعا من الخلخلة في السياق التاريخي للتجربة. لا تزال هناك إمكانية لكي لا يكون الرسم تجريديا بالكامل. هناك أمل برسم تشبيهي يرى الواقع من خلال أقنعة رمزية.


غسان غائب

من التأمل إلى الروحاني

عام 1966 نشر شاكر حسن آل سعيد بيانه التأملي. مرة أخرى يمسك آل سعيد بخيط وهمي، غير أنه سيبقى هذه المرة ممسكا بذلك الخيط إلى نهاية حياته. في المقابل كان هناك نقيضه محمود صبري (1927 . 2012)، الرسام الرائد الذي بدا مهتما بالسياسة أكثر من زملائه، فكانت أعماله مثالية في انسجامها مع مبادئ الواقعية النقدية، ذات المنحى السياسي. صبري هذا وقد عاش معظم حياته خارج العراق كان قد أطلق على الملأ نظرية شخصية في الفن سماها "واقعية الكم". وهي نظرية تستند إلى أسس علمية تتعلق بتحولات المادة وتأثيرها على الشكل، غير أن ما يهمنا هنا أن تلك النظرية قد نتجت عنها رسوم قريبة من أسلوب التجريد البارد. وفي العموم فإن تلك الرسوم لم تجد لها صدى في التجربة الفنية العراقية، لا لأنها لم تعرض داخل العراق، بل لأن مرجعياتها الفنية كانت غامضة، إضافة إلى غموض النظرية العلمية التي كانت تستند إليها.

إنْ عدنا إلى البيان التأملي سنجد أن آل سعيد قد طرح تعريفا جديدا للعمل الفني، من خلاله يمكننا أن نستدل إلى أن هناك تغيرا عظيما قد طرأ على مفهوم اللوحة. بالنسبة لآل سعيد كان العمل الفني بمثابة وصف لا يتم دون أن يتخذ معنى الـ"معراج"، أي حركة صعود (من الذاتي إلى المحلي نحو العالمي فالكوني)، كما يتخذ معنى "التحول العكسي" أو "السقوط" (من الإنساني نحو الحيواني فالنباتي فالجرثومي). وما بين كل من المعراج والسقوط، ما بين حركة صعود وحركة هبوط سيتم الوصف غير المنحاز للعالم الخارجي عبر العالم الباطني. سيتمكن الفنان من كشفه، وذلك من خلال "مقاماته - الداخلية" أو "الذاتي . الكوني" الروحي وضمنا معراجه الحجيري، وذلك بعد مسيرته "المادية - الإنسانية". ما بين الكلمات هناك الكثير المستلهم من نظرية فاسيلي كاندنسكي في "الروحاني في الفن" بالرغم من اختلاف المرجعية الفكرية التي ينهل منها كل واحد منهما. لقد شبك آل سعيد الأسطورة الدينية بالحياة الجينية المحتملة، لينتهي إلى حقيقة أن ما ينبغي أن يرعاه الفن هو عالم مستل من الغيب، لا شكل محددا له، بل غالبا ما يكون مغمورا بالمياه، حسب الحكاية الدينية.

وإذا انتقلنا إلى جهة التطبيق نجد أن معاريج آل سعيد كانت في تلك السنة بداية تصور لا شكلي، سيتأجل تأثيره إلى منتصف العقد الثمانيني من القرن العشرين. ذلك لأن آل سعيد نفسه قد زج بنفسه ومعه فريق من الرسامين في طريق كانت مكتظة بالتأويلات اللغوية والتصويرية، حيث صار استلهام الحرف العربي جماليا، غاية ووسيلة في الوقت نفسه. كان الرسم يتعثر مرة أخرى بسؤال الهوية المحلية والقومية للفن، وهو سؤال عقائدي لم يأبه به الكثيرون.

جماعة الرؤية الجديدة

قبل المرور بتجمع البعد الواحد (1972) علينا أن نمر بجماعة الرؤية الجديدة (1969). كان هناك هاشم سمرجي وصالح الجميعي وضياء العزاوي ورافع الناصري ومحمد مهر الدين. خليط غير منسجم من الأساليب الفنية كان يود الخروج من الوصفة البغدادية الجاهزة التي دأب الكثير من الفنانين على استعمالها بذريعة الاستمرار في رفع لواء المحلية في الفن. كان العزاوي قد اشتغل على تلك الوصفة وفكك أسرارها أكثر من زملائه الآخرين. من جهته حاول سمرجي أن يرمم صلته بالواقع من خلال اهتمامه بتفاعلات بنية العمل الشكلية ذاتيا، عبر تراكماتها البصرية فكانت رسومه بمثابة استرسال شعوري داخل مختبر الفن البصري (تجربة فازرلي بالذات)، أما الجميعي فقد كانت صلته بألواح التصوير الطباعي (زنك) قد قادته إلى صورة لعالم في طريقه إلى التشكل طباعيا، عالم لم يكتمل بعد. الناصري كان قادما من الصين، تجريديا تلح عليه رؤى الطبيعة. كان العزاوي وحده من يمسك بالميزان المحلي لمعادلة صارت غامضة الطرفين. لقد شكل معرض جماعة الرؤية الجديدة (أصدرت الجماعة بيانا أظهرت من خلاله حماسة أفرادها للانفتاح على العالم) منعطفا مهما في المجال التداولي لنمط ثقافي جديد في المجال البصري اسمه الرسم التجريدي. ذلك الحكم لا يقلل من أهمية ما سبقها وما رافقها من محاولات فردية، بقدر ما كان يهب تلك المحاولات فرصة للاستمرار والتطور في ظل تطبيع اجتماعي، ما كان له ليقع لولا ظهور جماعة الرؤية الجديدة، تلك الجماعة التي وجد عدد من أعضائها فرصة طيبة للانتشار عربيا من خلال العرض في بيروت.

لقد أحدث ذلك الخليط من الأساليب الفنية الذي انطوى عليه معرض جماعة الرؤية الجديدة تحولا في طريقة النظر إلى مفهوم "الجماعة الفنية" والتفكير فيه ومن خلاله. لم يعد المسعى الشكلي هدفا مقصودا لذاته، صار هناك حد من المقاربات الفكرية، على أساسها صار الفنانون يقيمون معادلة ظهورهم مجتمعين في ظل كتلة فنية موحدة. كانت جماعة الرؤية الجديدة نموذجا مثاليا لنزعة التنوع الأسلوبي ضمن إطار الدعوة إلى خلق فن جديد، يزاوج بين التراث والمعاصرة، بين المحلي والعالمي، بين الفكري المجرد والجمالي المحض.

من الطبيعة إلى القناع

كان فن هاشم سمرجي (1939) أشبه بقفزة غير متوقعة في فراغ، ما من سياق تاريخي جاهز يحتويه. فالفن البصري (أوب آرت) الذي اعتمده سمرجي سياقا لتجربته الفنية لم يكن هناك ما يمهد له في المحترف الفني العراقي. كانت الصدمة البصرية التي أنجزتها رسوم سمرجي تنبعث من امتناع تلك الرسوم عن الرضوخ للمعنى (في الحالة العراقية غالبا ما كان ذلك المعنى مقترنا بدلالات مأساوية متوترة كما هو الحال في رسوم كاظم حيدر على سبيل المثال). أما صالح الجميعي (1939) القادم إلى الرسم من عالم الطباعة فإن اهتمامه بتحولات ألواح الزنك وهي تتعرض للمعالجة التقنية قد خلق مفهوما جديدا للسطح التصويري، يغلب عليه الطابع اللاشكلي، حيث تلعب الصدفة دورا رئيسيا في ابتكار خرائط جديدة تكشف المادة من خلالها عن أبعاد جمالية كامنة.

في تلك المرحلة كانت رسوم رافع الناصري (1940 . 2013) تتودد إلى الفن التجريدي، من خلال خبرة بصرية استمدها الرسام من تربيته الفنية الصينية، فكانت الطبيعة (لا تزال) تلعب دورا حاسما في جعل الطرق التي تقود إلى المعنى المطلق لمفهوم الجمال سالكة أمام الرسم. لقد دأب الناصري على أن يمد يده إلى مفردات الطبيعة مستلهما جوهرها الجمالي الغارق في التجريد.

أما ضياء العزاوي (1939) فإنه لم يتخل عن إشاراته البغدادية (السومرية في مرحلة لاحقة) لتكون رسومه وسيطا بين الشكل وقوته الرمزية، بين المظهر التشبيهي وأبعاده التجريدية. كان العزاوي قد وجد



شاكر حسن آل سعيد



أكثر من أقرانه في الشعر ضالة لحياة تخفف من عبء مادتها التصويرية من خلال لجوئها إلى الامتزاج بصورها التي تختبئ تحت طبقات من المجاز والاستعارة. كان السطح التصويري لدى العزاوي أشبه بالقناع، ما إن يزال حتى يزول الوجه معه.

العلامة الخيالية: مهدي مطشر نموذجا

كانت الجرأة عادة شعبية عراقية، أكسبها الفن طابعا نخبويا. سيكون لمهدي مطشر (1944) نصيب كبير من تلك الحقيقة التي تبدو أشبه بالوهم.

منذ البدء أظهر مطشر ميلا واضحا إلى إيهامات وحيل الفن البصري. غير أن اهتمامه بالكوفي المربع (نوع من الخط العربي) دفع به في ما بعد إلى استلهام خيال ذلك المربع، في إنشاءات وتجهيزات أخذته بعيدا عن ألعاب الفن البصري. كان هذا الرسام ينظر إلى فنه من جهة قدرته على إنعاش ذاكرته البصرية، حيث مشاهد الأرض الزراعية في بابل، هناك حيث ولد ونشأ. تلك الحقيقة التي يزودها الفن بأوهامه صارت تنفتح مع الوقت على الأبنية الأثرية في المدينة العريقة. وإذا ما كان مطشر متقدما على سواه من الفنانين العراقيين في مجال ريادة أشكال وتقنيات الفنون الجديدة، فإنه أيضا كان سباقا في استلهام شكل المدينة العراقية القديمة من خلال استخلاص قوانين بنيتها تجريديا. كانت ثقته بالفضاء التصويري سببا رئيسا في تمكنه من الفراغ، فكانت أعماله عبارة عن مجموعة متلاحقة من الفراغات التي تتفاعل في ما بينها من غير أن تحد الخطوط من حرية حركتها. لقد حرص هذا الفنان المقيم منذ زمن طويل في فرنسا على أن يرعى الفراغ بحنان يفوق من جهة درجته ذلك الحنان الذي يحيط به خطوطه.

فن مهدي مطشر التجريدي بعمق هو صيغة متقدمة من صيغ تواشج العلامات بين ما هو تراثي وما هو معاصر.

المعلم ومريدوه

وإذا ما عدنا إلى عام 1972 فإن تجمع البعد الواحد كان الحدث الفني الأبرز في سبعينات القرن العشرين.

لقد نجح شاكر حسن آل سعيد في إقناع عدد من الرسامين بأن يحل الحرف العربي محل الوحدات التراثية الأخرى، في محاولة تأصيل الفن وابتكار هوية محلية له. لقد رفع ذلك التجمع شعار "استلهام جماليات الحرف العربي" في وجه دعاة الاستمرار في استلهام فن الواسطي بما انطوى عليه ذلك الفن من نزعة تشخيصية. كانت فكرة العودة إلى استلهام فني الخط والزخرفة العربية-الإسلامية قد أشعلت في أعماق أفراد ذلك التجمع نزعة صارت تؤكد على أن التجريد هو الأسلوب الوحيد الذي يمكن من خلاله التعبير عن الروح العربية الممزوجة بفكرة التوحيد. وإذا ما كان آل سعيد قد وجد في إقامة ذلك التجمع فرصة لزعامة هشة يسرب من خلالها أفكاره الصوفية التي بقي الكثير منها غامضا بل ومرتبكا، فإن إزاحته للحدود التي تفصل بين عالمي الخط والرسم قد وضعت تيار الحروفية في مواجهة فوضى عصفت بصلتها بالأسلوب التجريدي في الرسم، حين صار متاحا للخطاطين أن يتحولوا إلى رسامين لا يجيدون من صنعة الرسم وخياله سوى رسم الحروف.

لقد انتهت الحروفية إلى طريق مسدودة، وهو ما دفع شيخها ومنظرها آل سعيد إلى التخلي عنها نهائيا بدءا من منتصف الثمانينات من القرن الماضي، حين صارت رسومه (نظرياته أيضا) تدور حول الفن المحيطي واقتفاء الأثر. وفي كل ما فعل فقد ترك الرجل رسوما تجريدية ساحرة، سيكون علينا أن نقف أمام جرأتها التقنية بانفعال عاطفي مأخوذ بغنائية صوفية، هي في حقيقتها من بقايا أزمنة العشق الشرقي."الجمال يساوي الكمال" كتب ذات مرة.

وإذا ما استثنينا جواد سليم، كونه الأب الرسمي للحداثة الفنية في العراق وفائق حسن كونه أكثر معلمي الرسم جدارة بذلك اللقب فما من أحد ترك أثرا إيجابيا عظيما في الأجيال الفنية اللاحقة مثلما فعل شاكر حسن آل سعيد، حتى ليمكننا القول إن آل سعيد هو الأب الحقيقي للفن التجريدي في العراق. لقد خرج جميع الرسامين التجريديين الذين سيكون لهم أثر واضح في صياغة ملامح المشهد التشكيلي في العراق، بدءا من منتصف ثمانينات القرن العشرين وحتى اليوم من عباءة الشيخ الذي اعترف لي عام 1999 بأنه نسي كيف كان يرسم. ولم يعد هناك من شيء يثير نزعته البصرية سوى النقطة. لذلك أنهى حياته الفنية برسوم على الورق كانت النقطة محورها ومادتها الوحيدة.

من قلب تجربته الشكلية والتقنية خرج تجريديو الرسم العراقي اليوم: هيمت محمد علي، نديم كوفي، هناء مال الله، غسان غائب، كريم رسن، سلام عمر، هيمت محمد علي، سامر أسامة. هناك آخرون يدينون بالولاء لآل سعيد، غير أنهم لم ينجحوا في الإفلات من دائرة تقليده المباشر. يتمتع نديم كوفي (مقيم الآن في هولندا) بذائقة مدنية، نادرا ما تمتع بها فنان عراقي. تنويعاته تكشف عن نزعة معرفية متأصلة في أعماقه. بالنسبة له فإن الشيء لا يقود إلى معناه مباشرة. هناك الصورة وهناك في المقابل ما يمكن أن يشكل صورة مضادة. دخل كوفي إلى الرسم، كما لو أنه يدخل إلى مختبر كوني، مواده لا تزال لينة وطيعة وقابلة للتكوين. لم تكن لديه مشكلة مع التشخيص، غير أن محاولاته التشخيصية

شاكر حسن آل سعيد

غالبا ما تنتهي برؤى وأفكار تجريدية. كان نديم (لا يزال) مهموما بعالم يقيم وراء الشكل، عالم لا يكشف عن ذاته بيسر، بل يتطلب الوصول إليه شيئا من الصبر وقدرا عظيما من الخيال. هذا الرسام في كل ما يفعله يحاول أن يحطم رقما قياسيا في الصبر على الرسم، كونه منفيّا.

هناء مال الله ورثت من آل سعيد اهتمامه بالأثر. غير أنها لم تكتف بالأثر المباشر. وحيدة في منفاها اللندني صارت تفكر بأثر سرمدي، فلم يعد يعنيها أن تقول "لقد كنت هناك" بل كل ما صار يعنيها أن تقول "إنني أحمله معي" وهي تقصد أثرا غيبيا يمكنه أن ينتحل صفة العلامة المهاجرة. صارت مال الله لا ترعى وحدات جمالية هي جزء من نسيج بيئي صادره النسيان، بقدر ما صارت تتماهى مع قدرتها البصرية على ابتكار مفردات جمالية معاصرة، تعدها بحياة استثنائية ترتفع بها من العادي الى مستوى الكمال المتخيل. هذه رسامة تقاوم النسيان بصبر الأنثى التي ترى الحكاية ناقصة ما لم تختلط الروائح بها.

أما كريم رسن (يقيم الآن في كندا) فإنه يمثل مزاجا عراقيا قديما. في بداياته استهوته الرموز الشعبية، فكان يرسمها بأناقة لا تخلو من شعور عميق بالعبث. بعد ذلك جرته الأشكال إلى مخابيء أسرارها. هناك عدم ميسر لا ينفيه وجود صار ميسرا هو الآخر. يلعب رسن بالأصباغ كما لو أنه يداعب بالمحراث أرضا، يعتقد أنها لا تزال بعيدة عن متناول خياله وخيال نباتاته المحتملة. رسومه هي صنيعة صراع بين أشكال لن يكتب لها أن تظهر وبين تقنيات صار الرسام يحرص على اخفائها. في منفاه صار قريبا أكثر من المعنى. لقد تخصص في الفقدان. ولأنه قد تخلص من عبء المعنى فقد صار عليه أن يأسر أشكاله المتلاشية ذاتيا في شبكة من الخطوط، خشية أن يضيع كل شيء. للمنفي كرامته التي تعبر عن ذاتها من خلال تحدي المجهول.

رافع الناصري



من جهته كان غسان غائب (يقيم الآن في الولايات المتحدة) حريصا في بداياته على الثناء على الطبيعة تجريديا. كان نيكولاس دو ستايل أمثولته في ذلك. غير أن إقامته الطويلة في عمان علمته الشيء الكثير عن الألم. تخلى هذا الرسام عن الطبيعة من أجل أن يفسح لمادة الفحم مجالا واسعا في رسومه. بدا له أن كل شكل في إمكانه أن يكون مشروعا لمغامرة لا شكلية لن تنتهي بالانتهاء من رسم اللوحة. هناك دائما لوحة لم ترسم بعد. صار الرسم بالنسبة لغسان محاولة للنسيان.

عطر من أجل آل سعيد

بدأ هيمت محمد علي (كركوك 1960) الرسم تجريديا، بالرغم من أنه حاول أن يكون غير ذلك متأثرا بالتعبيرية والوحشية. عام 1982 أقام معرضه الشخصي الأول في بغداد الذي كشف من خلاله عن خبرة عصامية بالرسم. في تلك السنة انتبه آل سعيد للفتى القادم من كركوك وبدأت مراسلاتهما التي وجد فيها هيمت فرصة لأن يكون تلميذا للرسام الذي أحبه. لقد قطع هيمت يوما صلته بالتشخيص بقناعة أن الرسم لن يكون دائما هناك. لم يعد شرط أن تكون تشخيصيا قائما بالنسبة له لكي يكون رساما. وكما أرى فإن تجربة هيمت بكل تحولاتها الأسلوبية تقوم على التحرر من تلك العقدة. هيمت هو الابن الخالص للتجريد. ليست لديه مشكلات الرسام الذي يسعى إلى الانعتاق من قيود الرسم المدرسي. فهو لا يبدأ من وصفة جاهزة تمكنه عناصرها من الوصول إلى نتائج معروفة سلفا. لا يزال بعد أكثر من ثلاثين سنة من التفرغ الكلي للرسم عاجزا عن وضع خطط للبدء بالرسم. وليس من باب الصدفة أن يجد هيمت في الرسم وأسلوب العيش اليابانيين وهو الذي زار اليابان وأقام العديد من المعارض هناك مرجعي معرفة بما لا يمكن أن يتعلمه المرء عن التجريد في الغرب. فالرسام الذي لم يتعلم الرسم في إطار المفاهيم الغربية كان قد وجد ضالته النفيسة في اليابان.

هيمت الذي أقام في بيروت ذات مرة معرضا تحية لمعلمه آل سعيد عرف كيف يزاوج بين عالم الغيب الذي كان مسرحا لتأملات آل سعيد وبين خيال عالم يعيشه المرء في اليابان ممسكا بخفة واقعيته. وكما أرى فإن هيمت الذي لم يرسم زهرة استطاع من خلال رسومه أن يغمرنا بعطر تلك الزهرة.

شاعر وناقد فني من العراق مقيم في لندن

ضياء الزاوي



عادل السيوي
شهريار اللا معنى

عماد ارنست

عبر جولتي الأولى في مساحة عرض قاعة مشربية، ثم مساحة ملحقها الجديد للمعرض الأخير، والغزير في لوحاته، للفنان عادل السيوي، والذي اختار له عنوانا مُبجّلا فلسفيا وصوفيا ويتسم بحَرَج وبندولية الاستيعاب الكامل له وهو "في حضرة الحيوان"، أخذ يتردد داخلي، ومع كل لوحة مُنتشية في ذاتها، المصطلح اللاتيني Modus Vivendi أو "طريقة الحياة"، كان تَردُدا مُتصَاعِدا ومُثيرا ومُلغِزا في آن، إلى أن تخطيت عتبة مساحة العرض الثالثة في اتيليه الفنان، لأجد على يميني لوحة لقردين متجاوري الظهر، يمينا مُحدِق مُستسلِم ويسارا مُهتم مُدقِق في بلورة بيضاوية بين كفيه، بيضة تشبه بيض النعام الكهنوتي اللصيقة بأعلى مداخل أو بطون محاريب أديان عِدة، وقد قبع أسفل جسديهما المتداخل في تمايز كاليجرفي الوجه الآخر للعُملة اللاتينية، مصطلح Modus Operandi أي "طريقة العمل". ابتسمت وكأن الفنان يرسل لي في الهواء العُملة لتقبع في كفي هامسا "إذا كنت تعرف الوجه الأول هاك الثاني؛ أنت في بيتي". تجولت بين تجربة عقود جالسا بالتبادل على أرائك وكراس مريحة ومُختارة في عناية لترحب بك بعد رحلتك سواء كنت متلقيا أو مقتني لوحات أو فنانا، لتفكر مليا في قيمة الرحلة ومُخرَجاتها، مُعلِنة في الأخير عبر مرامد مناضدها أنك في وسعك التدخين!

لوحة "طريقة العمل"

جلست أحتسي القهوة شاغلا بالي بأمرين؛ أولا سعادتي بأن أرى، على حد علمي، أول معرض "أونطولوجي" لثيمة واحدة عن الحيوان لفنان مصري وعربي بهذا الوعي المتكامل بمفردة الأنطولوجي، أي التعقب الذهني والحسي لتطور الثيمة داخليا وخارجيا. معرض امتد العمل فيه لأعوام ستة في إخلاص تام للثيمة، وفي مراوحة تلقائية حينا وعمدية دراسية حينا آخر منذ مطلع ثمانينات القرن الماضي.

الأمر الثاني؛ لماذا كان عادل السيوي تحديدا هو من امتلك الجرأة على فعل ذلك؟

دعونا نتعقب سِمات الفنان من مسارات عدة لنحصد إجابة واضحة لامتلاك الجرأة على هذا الفعل الفني "المُنتشي"، والكامنة إجابته في إيجاز في عنوان المقال، ولكنها في حاجة لإيضاح وبراهين.

عادل المُخاطِر الأصيل

لعل حوارنا عن تقديرنا الإنساني المتبادل لتشارلي تشابلن وشخصية المتشرد العظيم الذي يحيا في خطر دائم ومتعاقب قد يكون مفتاحا جيدا للنظر بما مر به الفنان من خطورة؛ فمنذ الشباب ونحن إزاء شخصية تبحث برغم العوائق الإجتماعية والذاتية في وجودها؛ فقد ترك الطب واتجه نحو الفن التشكيلي غير عابئ بفقد المكانة الاجتماعية والمادية، ثم اجتذبته السينما في إيطاليا ثم عاد ثانية للفن التشكيلي، وحتى هذه اللحظة أظن أن حلم المخرج يداعبه سرا، وقد يخاطر في لحظة ما مستقبلا في هذا الحلم، ولا يمنعه عنه سوى استقرار المصطلح اللاتيني "طريقة الحياة" Modus Vivendi في عقيدته العملية، والمتجسد في انضباط وانفلات روزنامته المُخلِصة لوسيطه التشكيلي، والذى شكل معرضه الأخير هذا ممرا نحو خطورة أكثر من معارضه السابقة. فنحن إزاء كائنات متعددة متفردة تهاجمك شخصيا بفردية وجودها، أو تهاجم موضوع اللوحة ذاته لتتبادل معه إما تغيير السرد وإما اثراءه، وإما الذهاب به بعيدا نحو وجود ثالث يتخطى المتعارف عليه، أو حتى نفي وجود السرد ذاته الذي اشتهرت به معارضه السابقة.

عادل الحكاء المثير

يُحكى أن من ضمن فضائل شهرزاد، تلك الراوية الأشهر لحكايات الألف ليلة وليلة، والمُرفِهة بحكاياتها عن الملك شهريار تفاديا، بالإرجاء اللاهث، لـ"خطورة" النهاية، أنها كانت مُطارِدة دؤوب للكتب والسجلات وأساطير الملوك السابقين، وتُبدي معرفة مرهفة بأعمال الشعراء، دارسة لكل من الفلسفة والفنون والعلوم والإنجازات في تلك المجالات.

وكما كانت سمات شهرزاد كذلك أتت سمات معكوسها شهريار



عادل السيوي





عادل السيوي

الذي أنصت منذ بداياته لمُعلِمه الأصيل، والذي من فرط تقديره لأهميته ترجم كتابه الشهير "نظرية التصوير"، وهو المصور الاستثنائي ليوناردو دافنشي، حين نصحه "ليس لمرء الحق في حُب أو بُغض أي أمر ما لم يكتسب معرفة عميقة بطبيعته". وذلك ما أبداه في معارضه السابقة والمتوالية، سواء عن المكان أو الوجوه، في سرديات مصور زيتي لحكايات المكان أو الأنثى، ولا فرق لديه في ذلك بين مكان شهير أو سري، أو أنثى شهيرة أو مجهولة لنا، فكل منهم له حكايته التي يحكيها لنا بصريا عبر معرفة حسية / ذهنية عميقة بطبيعة ذلك المكان أو تلك الأنثى من زاوية نظره. وجزء كبير من المعرفة مبني على الحكاية، ومن يعرف عادل يدرك أنه حكاء سلس، وأن اهتمامه بالحكاية، المبتذل منها والراقي، جزء من طبيعته وشغفه في الحياة.

فإذا ما حكيت له حكاية زادك منها كرما بحكايات في ذات المسار أغلبها ضاحك واقلها ذو أسى.

عادل الفضولي والمتلصص الصريح

كما قال فرويد عن معلمه دافنشي إنه الوحيد الذي أبدل عاطفته بالفضول، نجد صراحة داخل أعماله ذلك الاهتمام الفضولي والمتلصص على ما يلفت انتباهه وحواسه من الشخصيات والمشاعر والأماكن وحتى الأشياء. ساندته في إعلانه لهذه الصراحة اللونية والتصميمية أولا جرأته في الكشف عما عثر عليه دون تردد، كمحقق خاص يعمل لحساب كشف أمر ما على سطح لوحته، وثانيا تمكنه ومرونة باليتة ألوانه مع أسلوبه الخاص واتساقه مع تلك الصراحة،



عادل السيوي

وتتبعه المعرفي الدؤوب لعمق أزمة سطح اللوحة، مسترشدا في صراحة كُتَله اللونية كمصور بدافنشي الجالس على كرسي مميز في تسلطه الفني ومهديا له "فيل الصراحة أسفل قدميه في ذات اللون"، ولكن مبتعدا عن ألوان معلمه الحمراء والزرقاء والخضراء الصريحة RGB متجها نحو تبني الCMYK المُخلقة منهما أو عبر الخلط بينهما في نسب مناسبة للتصميم والهدف منه، وذلك ضمن مجموعة تحياته لمعلميه من روافد الفن مثل بيكاسو وبول كلي وجراندفيل وبوش وبيسانيلو ومارينو ماريني وفناني المغول.

عادل وغريزة البقاء الأصيلة

وكما قلت كثيرا "من وضع صيغة نهائية للفن وللحياة كمن نحر ذاته وأخذ يرقب نزيفها"؛ فحين ينكفئ الفنان على فهم متكلس للعالم، ولا يتابع مستجداته في كافة المجالات بوعي مُستثَار دائما، ينضب معينه مكررا نفسه لينزوي خارج الزمن والمكان والمنافسة، مثله مثل أي أرتيزان يستعرض آفاته على أنها فن، أو كفنان تحول، لسبب أو لآخر، لذات الاستعراض التافه إنسانيا وفنيا، منتجا شيئا لا يصلح سوى لمكبات القمامة، أو لمزركشات ومجسمات تتسق مع تزويق مناضد طعام أو حوائط البرجوازية ونوافذ خيباتها وجروح كبريائها، أو لتصبح في أحيان كثيرة مراهقات جمالية لإعادة إنتاج تجارب تاريخية إنسانية وفنية أكثر عمقا وتأثيرا. مراهقات لا تنطلي في أي حال على عين فنية خبيرة في تاريخ الفن وعملية إنتاجه على جدران الكهوف والتوابيت سواء الحالي منه أو القديم. وذلك عكس


عادل السيوي

ما يمثله السيوي تماما؛ فغريزة بقائه قوية، ما دفعته نحو تثوير دائم لذهنه ومعارفه وخبراته، وبالتالي سطحه، بأفكار ما بعد الحداثة الفلسفية والعلمية والاجتماعية وجعلته يجاهر بانتمائه لـ25 يناير، بالقول والفعل، دون وجل أو تراجع، بعقل ناقد ثاقب يزداد وعيا ونقدا للذات وللجماعة يوما بعد يوم. وهو ما يفتقده الأرتيزان المنكفئ على ترهاته اللونية المرتعدة والمتصلبة في نرجسيتها المتهافتة. ويظهر ذلك عبر إدلائه برأيه في أعماله "النظام العالمي الجديد" ومحاولته المتهكمة والمجاورة للأساليب في "آخر معارك بطوط (1) و(2)".

عادل العدواني

أخيرا؛ ومن أجل توجيه المسار التحليلي نحو مسار عقلاني مُثمِر أكثر، للتأكيد على فرضيتي في أن كل فعل إنساني يصدر منا له صدى أخير، وأصيل، في غريزة أساسية من غرائزنا الخمس، والمتمثلة في التملك والخوف والبقاء والجنس والعدوانية، متوجها، في الأساس منه، نحو تلبية حاجة يكمن أيضا صداها الأخير والأصيل في غريزة أخرى منها. وإذا ما اتفقنا على السابق، وعلى أن حديثنا هنا ينصب على الوجه الإيجابي لا السلبي لتلك الغرائز، سنجد أنه وعند أقصى تجل لتلك الغرائز الخمس تتوج جميعها بـ"الخروج من الذات" Ex-tacy. وفي هذا السياق سنجد مفارقة جديرة بالاهتمام قد تكون مفتاحية لفهم وإحساس تجربة عادل السيوي الأخيرة "في حضرة الحيوان"، وفهم وتقدير طبيعة ودهشة ونجاحات "فعله الفني". وعلى الجانب الآخر أيضا فهم وتقدير لطبيعة ودهشة ونجاحات "فعل الفرجة" لدينا أمام لوحاته. إن هذه المفارقة تقبع في كون الصدى الأصيل والأخير "للفعل الفني" يصل لغريزة العدوانية متوجها، في الأساس منه، لتلبية صدى أصيل وأخير في حاجة لغريزة التملك، بينما ينتسب "فعل الفرجة"، على العكس منه، في صدى أصيل وأخير لغريزة التملك تلبية لصدى أصيل وأخير لحاجة في غريزة العدوانية. نعم عزيزي الفنان أنت عدواني لتمتلك وعزيزي المتلقي أنت تريد الامتلاك لتهدئة المتعدي داخلك، فقط من قراركما للذهاب نحو الآخر "بمعناه الواسع» وكلاكما يشرع فعله في وجه الآخر، وهو ما قد يُنتِج في الأخير لديكما ما تعارف عليه لدينا بمنحي صوفي بـ"الانتشاء". والجدير بالملاحظة والابتسام هنا، هي تلك اللحظة من الرغبة الأصيلة لدى المتلقي في امتلاك عمل ورفض الفنان لبيعه، حيث تصبح لحظة الصدام الوجودي في أوجها!


عادل السيوي

دعنا ننتقل الآن تحديدا لسؤال لماذا وضع الفنان مفردة "الحيوان" الملتبسة في جمعها بين ثنائية المعجم المقدس والمدني بجانب كلمتي "في حضرة" في عنوان المعرض الطموح للغاية؟

ومن أجل هذا لننتقل تباعا أولا؛ من مجاز السجين والزنزانة حيث مُحاصَرة المرء لفترة طويلة في حيز ضيق ومغلق لتأتيه "لحظة غضب كافكاوية مكتملة" يتمنى فيها التحول لكائن آخر يستطيع الطيران عبر نافذتها، أو المرور أسفل عقب بابها، أو امتلاك قدرة كائن أقوى ليحطم حصاره!

وثانيا؛ نحو إعادة تمثيل لخطاب طفل داخلي Inner Speech أمام العالم ودهشته الحسية بالعين أولا ثم باقي الحواس أمام



الموجودات الأخرى غاية التنوع في خطابها وعيونها المتبدلة، بين الشرس واللطيف والفاتر بدرجاتهم، وغاية الانغلاق على ذلك الطفل في معناها .. "يعني إيه نملة؟ يعني إيه فيل؟" نعم هي أسئلة بسيطة ومعتادة؛ لكنها قد تزلزل التصميمات الوجودية حين نتوقف عندها في بحث أصيل!

وثالثا؛ نحو لحظة رجاء واجتهاد الصوفي حلاجي النزعة، والذي يصبو فيه للخروج من جسده نحو المطلق. واجد هنا تشابه باسم وعليل في آن واحد بين جملتي "يا جسدي يا سقمي" لدى متلق حساس و"يا سطحي يا سِقمي" لدى فنان يعادله في غياب اليقين والبحث عنه!

لقد قام عادل بتفجير معنى العنوان ذاته ليعيد له حريته في إعادة التركيب.

هكذا كانت لحظة الرجاء والاجتهاد الصوفي واستعادة الخطاب الداخلي الطفولي، ثم أخيرا التحرر من زنزانة المعنى بالنسبة لعادل السيوي الإنسان والمحترف والفنان، ذلك العائق الذي يسعى للخروج منه نحو أرض جديدة للإدراك الحسي والإدراك الذهني والتوجه بذاكرته نحو القدرة على استعادة الدهشة أولا ثم امتلاكها أخيرا. لذا كان عليه ومن أجل التخلي عن المعنى بالمنطق الحداثي وهو ابن أصيل لها، حيث الحكايات الكبرى والسرديات الفوقية والسطح متكلس الإرادة بفعل الثنائية ساكنة الفهم للزمان والمكان، أن يتوجه نحو براح اللا معنى عبر أوضح خيط في بكرات ذاكرته، ذلك الخيط العنيد على التفسير وحصر المعنى، والذي حار فيه الطفل والفيلسوف على حد السواء، وهو خيط الحيوان، أولا عبر خيط الحيوان الأليف، ثم المروض فالبري فالطيور فالحشرات فالأسماك وهكذا، لتعدو كرة الكون الحيواني في الثلاث قاعات في بهجة ودهشة وحيرة.

مستنهضا مراوحته الدائمة منذ ثمانينات القرن الماضي للخروج من الذات، وتكثيف الصدى الأصيل والأخير لغريزة العدوانية الإيجابية بطريقة مكتملة في "فعله الفني" حتى "الانتشاء"، وذلك من أجل تلبية الصدى الأصيل والأخير لحاجة في غريزة التملك. حيث تَمَلُّك "الحرية الفنية" مزيجا في طريقه، ومخلخلا في إنجاز فني، ثنائيات الفريسة والصياد والضحية والجلاد والسيد/الفنان والعبد/التلميذ، محتفيا بهما ومعاديا لهما في آن. ومن هنا يمكن فهم وتقدير طبيعة ودهشة ونجاحات "أعماله" لدى المتلقي العادي والمتمرس والفنان الموهوب والأرتيزان البغيض. فالأغلب منها ناجح في خلخلة الزمان والمكان داخل إطار اللوحة، وبالتالي خلخلة تقليدية موروث الفرجة لديهم جميعا. والنادر منها وقع أسير مرافعات دفاعية صارمة عن المفهوم وعن طريقة العمل الـ Modus Operandi.

وهذا الأمر، من وجهة نظري، مشروع في ظل مُخاطرة من هذا النوع، وفي ظل النجاحات العصية على الحصر بين الـ270 لوحة المعروضة.

وفي الأخير؛ أرجو أن أكون قد أجبت على سؤالي "لماذا كان عادل السيوي الوحيد بين أقرانه القادر على التجرؤ للتحرر من المعنى"، بحيث يكون مُنصفا لنا، وله، أن نحتفي بصاحب الـ Modus Vivendi "طريقة الحياة" والـ Modus Operandi "طريقة العمل".

أن نحتفي بشهريار اللا معنى في حضرة الحرية!

مخرج سينمائي من مصر



عادل السيوي



آدم حنين

نبض الأحجار

في بيئة ريفية، بعيدا عن صخب العاصمة وصراعاتها، يعيش النحات والتشكيلي المصري آدم حنين في عالمه الخاص الذي صنعه بنفسه؛ منزل في إحدى قرى محافظة الجيزة تحيط به أشجار النخيل من كل جانب، وتتجلى مظاهر الطبيعة بكل جمالها فيه، ومتحف ضمه منذ سنوات إلى المنزل مكوّن من ثلاثة أدوار يحوي ما يربو عن 4000 عمل ما بين التصوير والتماثيل المختلفة، أعمال تمثل عصارة مشوار فني بدأ منذ ما يزيد عن سبعة عقود لم يتوقف فيها حنين عن محاورة أحجاره واستنطاقها بمعان متفردة.
ثمة طاقة روحانية تتسلل إلى الروح عند الولوج إلى عالم آدم حنين الخاص؛ ليس فقط من خلال أعمال فنية تحمل عوالمها الخاصة سحرا استثنائيا، ولكن أيضا خلال الحديث مع شيخ النحاتين في مصر، ما يضفي مساحات هائلة من الصفاء والجمال لا تبددها المحاولات المستمرة للقبض على ذاكرته المراوغة التي سقط منها كثير من التفاصيل وبقي فيها كثير من الفن؛ ومن المشاهد المستقاة من الطبيعة والحياة والصور التي شكلّت معينا فنيا لم ينضب.
تعرّف حنين على شغفه الخاص بالنحت في طفولته المبكرة، بعد ذلك قرر أن يدرس في كلية الفنون الجميلة بدءاً من عام 1948، إلا أن الدراسة في ذلك الوقت لم ترو ظمأه وتطلعاته إلى التعرف على فنون مصر القديمة التي أسرته باكرا، فكانت المنحة التي حصل عليها إلى مدينة الأقصر (جنوب القاهرة) هدية قدرية له؛ إذ تعرف فيها على الفن الفرعوني عن كثب، لينطلق في ما بعد إلى ألمانيا لدراسة الفنون لمدة عامين، عاد بعدها إلى "النوبة" على ضفاف النيل المصري، ثم إلى باريس في رحلة امتدت لأكثر من عشرين عاما، تعرف فيها عن كثب على المدارس المختلفة في الفنون.
لم ينقطع حنين عن العمل بالنحت أو الرسم على مدار حياته، حتى عندما أصابته وعكة صحية عام 2009 وقبل عامين من انطلاق الثورة المصرية، ظل طوال مدة إقامته بالمستشفى يعمل على رسم عدد من اللوحات خصص لها قاعة حملت اسم "الشهود" وفيها وجوه مكممة وصور معبرة عن أزمات وأحداث مرت بها مصر، وأخرى أحداث ارتبطت بتغيرات عالمية في تلك الفترة.
قبل ذلك وفي باريس عمل حنين على تنفيذ عدد من الأعمال التي باع الكثير منها هناك، كما أن فترة إقامته بالأقصر خرج منها بعدد من الأعمال المبتكرة التي وضعها في متحفه في قاعة حملت اسم "البشارة".
شارك حنين في عدد من المعارض الجماعية الدولية منها بينالي الإسكندرية وبينالي فينيسيا وبينالي القاهرة الدولي، ومعارض جماعية محلية منها المعرض القومي للفنون التشكيلية في دورتيه الـ26، والـ28، والمعرض العام للفنون التشكيلية عامي 2016، و2017. فضلا عن معارضه الخاصة التي كان آخرها عام 2013، وقد افتتح بعدها معرضه ومتحفه الدائم داخل منزله.

خصوصية التراث

لعل من أبرز ما يمكن ملاحظته على أعمال حنين سواء النحتية أو التصويرية هو تمكسه بالجذر المصري الفرعوني في أعماله التي لن يخفى على من يشاهدها حس المصري المتمسك بالتراث، والذي لم ينجرف وراء المدارس الغربية. يحضر الحس المعماري في منحوتاته فضلا عن الاختزال والتجريد الذي زاد تفضيله له خصوصا بعد فترة إقامته في باريس.
في الخمسينات، وفي ظل اهتمام أكبر بالتشخيص، أنتج حنين عددا من الأعمال النحتية منها "فاطمة" وهو تمثال لرأس امرأة، و"حصان"، و"الزمار" وهو تمثال لرجل ينفخ في مزمار غير موجود، و"راحة" لشاب مستلق على ظهره واضعا يديه تحت رأسه، و"أم الشهيد". أما الرسومات فكان من أهمها "البشارة" وهي غزالة على خلفية بيضاء.
وفي الستينات، كان لحنين عدد من الرسومات المتعلقة بالنباتات ومنها "الحديقة1»، والرسومات التي أبدعها حنين لتوضع في كتاب رباعيات صلاح جاهين، والتي احتلت قاعة في متحفه يتصدرها تمثال برونزي لجاهين، هذا بالإضافة إلى بداية اهتمام حنين بمنحوتات عن الحيوانات، ومنها "البومة"، "الحمار"، "طائر أسطوري".
في السبعينات، وهي الفترة التي شهدت انتقال حنين إلى باريس، وفي ظل اهتمام أكبر بالتجريد والاختزال، أبدع حنين عددا من المنحوتات منها "نسمة"، "شيخ البلد"، "مراقبة صامتة"، "انتصار يتصاعد"، ومن الرسومات "جسر عائم"، "الصخرة". وفي الثمانينات والتسعينات يمكن ملاحظة الجمع ما بين التشخيص والتجريد في عدد من الأعمال على نحو واضح، ومن أبرز الأعمال

خلال تلك الفترة منحوتة "امرأة وحصان" و"صبية بضفيرة".

في هذا الحوار مع "الجديد" يستعيد حنين أبرز محطات رحلته الفنية منذ الطفولة وحتى اللحظة الراهنة، متطرقا إلى الحديث عن علاقته الخاصة بالأحجار التي يستنطقها في عمله ليقد منها إبداعات مبتكرة وحالات وجدانية لم يخطط لها مسبقًا، فضلا عن رؤيته إلى واقع الفن التشكيلي والنحت في الوقت الراهن خصوصا بعد تجربته الهامة في سمبوزيوم أسوان الذي تأسس منذ العام 1996 ولا يزال مستمرا حتى الآن.

قلم التحرير

الجديد: تجمع في عملك الفني ما بين التركيز على التراث المصري القديم والفن الفرعوني على وجه الخصوص والانفتاح على تيارات الحداثة والإفادة من مختلف المدارس الفنية.. كيف تأسس لديك هذا الوعي الجمالي؟ وكيف تنظر إلى ذلك النزوع لدى الكثير من الفنانين إلى الابتعاد التام عن التراث؟

حنين: هذا الوعي الجمالي وليد تجربة قديمة بدأت عندما كنت طفلا لم يتجاوز الثامنة من عمره. في درس التاريخ بمدرستي الابتدائية في الفجالة تعرفت على صور فرعونية من مصر القديمة، وفي إحدى الزيارات التي صحبنا فيها مدرس التاريخ إلى المتحف المصري بميدان التحرير انبهرت بالتماثيل هناك، وانتابني شعور غريب تجاه كل الأعمال المعروضة في المتحف، كأنها لامست شيئا دفينا بداخلي. تركت المدرس وزملائي وأخذت أطوف في المتحف وأتأمل الأعمال الفنية المصنوعة من معادن وخشب وأحجار ملونة، ظلت تلك الأعمال عالقة في ذهني وراسخة في وجداني، منذ ذلك اليوم انتابني رفض واستنكار لكل مظاهر القبح المحيطة بي في الشوارع والميادين والأزقة، وبدأت أولى محاولات محاكاة النماذج التي شاهدتها في المتحف بتنفيذ مجسمات صغيرة من الطين الأسواني، وأعجب أبي بها وعرضها في ورشته التي كان ينفذ فيها مشغولات من الفضيات.

منذ تلك اللحظة أدركت أن الجمال موجود في الفن القديم ولا بد من اكتشافه والتعرف عليه بعمق، وقررت أن أدرس النحت في كلية الفنون الجميلة، ولكن بعد عامين من الدراسة أردت أن أتركها، بعدما وجدت أن اهتمامهم منصب على الفنون الأوروبية والتقليدية، ولا يوجد اهتمام بالفن المصري الذي أراه أصيلا جدا وشديد التأثير، وقتها تحدثت مع عميد الكلية عن ضرورة دراسة الفن المصري، وقرر تخصيص جزء من الدراسة في أعمال المتحف المصري وعمل محاكاة لتلك الأعمال.

الروح الحداثية طبعا مهمة ولا يمكن تجاوزها. تعرفت على الفن الأوروبي عن قرب في باريس وتأثرت به، لكن كنت مؤمنا بضرورة التوازن بين الاثنين؛ فلا يمكن تجاهل روح العصر ومنجزاته لكن لا بد من الخروج من ذلك بنظرة مختلفة تتماشى مع ماضينا وتراثنا وتخرج فنا جديدا مرتبطا بجذورنا.

أما بخصوص نزوع البعض نحو الابتعاد عن التراث برمته فأنا أرفضه لأن الميلاد والأصل والتاريخ بل وملامح الوجه تعزز فكرة الاختلاف عن الآخر التي يجب أن يتم مراعاتها واحترامها، بدلا من محاولة إنتاج نسخ مكررة مما أنتجه الآخر خصوصا وأن هذه الاختلافات لا بد أنها تصنع إحساسا داخليا ومناطق شديدة الذاتية يجب مراعاتها.

> **فلا يمكن تجاهل روح العصر ومنجزاته لكن لا بد من الخروج من ذلك بنظرة مختلفة**

> **أما بخصوص نزوع البعض نحو الابتعاد عن التراث برمته فأنا أرفضه**

الجديد: الكثير من اختياراتك في النحت سواء في الفكرة أو التناول يلوح فيها تأثرك وولعك بالفن الفرعوني.. ما الذي منحه لك الفن الفرعوني من أبعاد جوهرية في عملك؟ وإلى أي مدى صارت نظرتك الفنية متأثرة بالمعتقد الفرعوني ذاته؟

حنين: يمكن القول إن حضور الفن الفرعوني في أعمالي يأتي دون قصد وبغير افتعال، لأن هذا الفن صار جزءا من تركيبتي النفسية والشخصية، ومن ثم فما يلاحظه المتتبع لأعمالي لا تكون فيه قصدية من قبلي، سواء في اختيار الموضوعات أو في التناول من منظور ما. بالطبع تأثرت بالفن الفرعوني وبكل الفنون القديمة لكن ظهوره في أعمالي يحدث تلقائيا دون قصد.

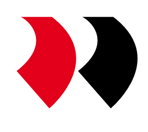
الجديد: ثمة مراحل فاصلة في مغامرتك الفنية كانت أولاها مرحلة الطفولة ثم الدراسة الجامعية ثم مرحلة الاطلاع على الفنون في الغرب من خلال الدراسة أولا في ألمانيا ثم فترة الإقامة الطويلة في باريس.. كيف تركت كل مرحلة بصماتها على شخصيتك ومن ثم فنك؟ وما الذي منحته لك فترة إقامتك في باريس؟ وهل ثمة فنانون تأثرت بهم في تلك المرحلة؟

حنين: أظن أن تاريخ الفن توقف بعد الفراعنة ومع تغيرات وطنية في فترات معينة، ولكن هذا لا يعني اتباع المدارس الأوروبية وتجاهل هذا التاريخ. في مرحلة الطفولة بدأت باكرا التعرف على التراث الفني المصري، وبعد زيارتي الفارقة للمتحف المصري ومحاولاتي الأولى في محاكاة الأعمال الفنية، وجدت تشجيعا كبيرا من قبل والدي وأساتذتي، ونفذت أعمالا صغيرة. وبعد الدراسة الجامعية تم اختياري لمنحة إلى الأقصر، وتعرفت هناك عن قرب على أشكال الفن الفرعوني ورسمت عددا من اللوحات منها "بشارة" التي أضفت لها في ما بعد أشكالا هندسية ملونة بالأحمر والأزرق، وبدأ اهتمامي من هنا بالتجريد يظهر.

بعد ذلك، كانت زيارتي لألمانيا لدراسة الفن لمدة عامين، وأقمت معرضا هناك بلوحات ومنحوتات من أعمالي في الأقصر، ثم عدت إلى مصر وتحديدا إلى النوبة وهناك تأثرت بالمباني القديمة والفن المصري الأصيل. بعد هزيمة 1967 وفي ظل روح القنوط واليأس المهيمنة اتجهت إلى باريس وهناك اطلعت على العديد من تجارب الفنانين والمدارس المختلفة، وكنت أشاهد الأعمال والتغيرات الجديدة لكن لا أتبعها، ونفذت عددا من الأعمال التي تم بيعها. هناك طبعا الكثير من الفنانين الذين تأثرت بهم ومنهم هنري مور وقسطنطين برانكوزي وأرتولد مارتيني وغيرهم الكثيرون.

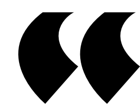
الجديد: لم جاء رفضك لاستخدام الألوان الزيتية على القماش في مقابل اهتمام بإحياء تقنيات قديمة كالرسم على أوراق البردي بأصباغ طبيعية أو تقنية الرسم على الجص؟ هل يمكن اعتبار ذلك جزءا من اهتمامك الكلي بالفن الفرعوني؟

حنين: الخامات عندي لها دور كبير جدا في الفن؛ كل مادة لها روح مختلفة عن الأخرى، فالخشب يختلف عن الجرانيت أو البازلت أو غيرهما، وحسب الروح أختار المادة. في أعمالي لم أحب استخدام الزيت لأنه يتأكسد ويغمق لونه، في الفن المصري القديم أعمال من الفريسك على الحوائط بمواد طبيعية لا تتغير، وتعطي تأثيرا مختلفا. أحببت العمل بالأشياء القديمة وخرجت منها بأشياء مميزة، فكان لي أعمال بالفحم والنسيج. الخامات لها دور كبير في إبراز روح الفنان، وفي الكثير من الأحيان العمل يظهر ويترجم بالخامة المستخدمة أكثر من الرسم نفسه.



> **حضور الفن الفرعوني في أعمالي يأتي دون قصد وبغير افتعال**

> **في الفن المصري القديم أعمال من الفريسك على الحوائط بمواد طبيعية لا تتغير**



الجديد: هل تختار الخامات بناء على الفكرة أم العكس؟ وما هي المراحل التي تمر بها في عملية التكوين الفني بدءا من الفكرة وحتى التنفيذ؟ وما أكثر المنحوتات التي تذكر أنها أرهقتك واستغرقت وقتا أطول مما كنت تظن؟ وما السبب؟

حنين: على أساس الخامة أختار وأنفذ الفكرة، كل خامة يخرج منها شكل مختلف وفكرة جديدة. أما بخصوص مراحل التكوين الفني فيكون لدي تصور عام أبدأ في العمل من خلاله، وأثناء العمل يحدث نوع من الحوار بيني وبين المادة، وأوقات تخرج أشياء مختلفة لم أكن أتصورها في البداية، فليست هناك قرارات حاسمة يتم تنفيذها في كل الأحوال.

بصفة عامة، ليست لدي مراحل واضحة في عملي، هناك دوما متغيرات، وهناك أعمال أبدأ العمل فيها ولا أستطيع إكمالها فأتركها سنوات حتى أكون قد نضجت فيها معلوماتيا وأعود إليها مرة أخرى. الآن أعمل على عملين كنت قد بدأت فيهما منذ أكثر من عشرين عاما وتركتهما وقتها لأنني لم أستطع الوصول إلى تصور نهائي لهما، وليست لدي فكرة التكرار في الأعمال؛ فكل عمل نتاج رؤية تنمو وتختلف باختلاف المرحلة.

الجديد: حضور مفردات الحيوان والنبات في أعمالك الفنية بشكل عام هل جاء تأثرا برسومات مماثلة في الفن الفرعوني؟ وما سبب اهتمامك بتجسيد البومة تحديدا في أكثر من عمل وبأشكال مختلفة؟

حنين: الحيوانات والنباتات موجودة أمامي طوال الوقت، ومن الطبيعي أن أتأثر بوجودها وتتكون لدي مشاعر تجاه الكائنات أسعى لتجسيدها، من الممكن أن يكون جزء من هذه المشاعر متأثرا بحبي للفن الفرعوني لأنه جزء مني. وكل تلك المشاعر المختزنة والتي تتداخل في تكوينها روافد مختلفة تختزن داخلي وتخرج في عمل في وقت لاحق. مثلا شاهدت كلبا يتأمل في صرصار، وبعد ذلك خرج هذا المشهد المختزن في عقلي في لوحة هنا. أما بخصوص البومة فأراها كائنا متفردا، غريبا ومثيرا جدا، فرغم ما تثيره في نفس البعض من شعور بالتشاؤم إلا أنها


آدم حنين

شديدة التفرد؛ تظهر ليلا وتختفي نهارا ومعبرة عن العزلة بشكل ما.

الجديد: على مدار مشوارك الفني صرت أكثر ميلا للتجريد؛ في الخمسينات كانت أعمالك النحتية أكثر تركيزا على الموضوع وفي الستينات صرت أكثر اهتماما بالدلالة والرمز وفي السبعينات والثمانينات نزوع أكبر نحو التجريد وفي التسعينات تركيز على إنجاز أحجام متباينة من المنحوتات، كيف جاء هذا التحول؟ وإلى أي مدى كان ممنهجا؟ وما الذي جعلك أكثر ميلا للتجريد عن مرحلة البداية؟

حنين: اتجاهي نحو التجريد واستخدامه بأشكال متباينة جاء استجابة للتطور الفني الحديث الذي لا يمكن أن نغض الطرف عنه بأي حال، وأظن أن التجريد له دور في الألوان والأشكال وفي تجسيد مشاعر لا يمكن وصفها في لغة بعيدة عن التشخيص، وفي فترة من الفترات كنت أنفذ أو أرسم أشكالا هندسية وأعطي لها اسما فكانت تتم مشاهدتها وفهمها وفق الاسم الذي كتبته، ولا أظن أن ذلك خطأ بشكل ما. التجريد بشكل عام استجابة للتطور الراهن لكنه لا يمنح قدرا أكبر من الحرية أو أقل لأن كل عمل فني هو حرية بشكل ما وإلا فلا طائل منه.

الجديد: رأى إدوار الخراط في منحوتاتك "توقا إلى التسامي في صياغات مختلفة"، هل يمكن الحديث عن هاجس ما يسيطر على آدم حنين ويحركه في كل ما أنجزه وما ينجزه من أعمال فنية؟ وما الذي تنتظره من عملك الفني؟

حنين: لا أستطيع أن أرى معاني ما كالتسامي أو غيرها في عملي، والحقيقة أنني لا أريد أن أعرفها، لأن ذلك سيضعني في مأزق القصدية وستضيع التلقائية التي أعمل بها وسيعني ذلك الكثير من التوقف والتعطيل بغية تنفيذ المعنى المقصود. التعويل دوما يكون على المشاهد للعمل الفني في أن يفهمه ويتلقاه بطريقته، أما بالنسبة لي فأثناء العمل أدخل في حالات لا أعرفها.
ثمة علاقة خاصة بيني وبين المادة الخام التي أعمل عليها، عندما تلمس يدي المادة يتولد إحساس ما بها وتخرج الفكرة من التماس مع المادة لتتبلور في المخ، المسألة غريبة والفكرة قد لا تكون واضحة وضوحا كاملا. يمكن اعتبارها علاقة تفاهم متبادل، أو على الأرجح علاقة حب يحركها الإحساس وليس أوامر العقل. أحيانا بعدما ينتهي العمل أخشى أن أعاود النظر فيه، وقد أستغرق الكثير من الوقت للتعرف عليه لأن هذه الدفقة من المعاني التي تولّدت في العمل

تعطي إحساسا ما ليست له صياغة.

الجديد: ما الذي أفادتك به تجربتك في تأسيس سمبوزيوم النحت في أسوان والعمل به على مدار سنوات؟ وما الذي كشفته لك عن راهن فن النحت في مصر؟ وإلى أي مدى تتابع إبداعات الشباب والشابات العرب الحديثة؟ وما هو تقييمك لها؟

حنين: أظن أن سمبوزيوم أسوان تسبب في إحداث حراك فني كبير، ففي سنوات سابقة لم يكن بقسم النحت سوى أفراد معدودين، أما الآن فهناك العشرات. من جهة أخرى، أطلقت مؤسسة آدم حنين جائزة لشباب النحاتين، في العام الماضي دخل التصفيات 20 نحاتا من أصل 50، وهذا العام تقدم للجائزة 70 ووصل إلى التصفيات 37 نحاتا سيشاركون في المعرض.
أرى أن ثمة تطورا حدث في الفن، وهذا لم يكن موجودا منذ عقدين على سبيل المثال. اليوم يمكن الحديث عن روح فنية جديدة في فن النحت خصوصا وسعي للمزج بين الأصول المصرية والغربية. السمبوزيوم ساهم في مشاركة الخبرات بين الفنانين المصريين والأوروبيين وهذا صنع تغييرا واضحا في حركة النحت.
في مجال الفن التشكيلي عموما هناك بالضرورة أعمال مهمة لكن أرى أن النقلة القادمة ستكون في النحت لأنه كان ضعيفا وغير موجود، والحركة التي خلقها السمبوزيوم ساهمت في تقدم النحت بصورة أكبر من التصوير.

الجديد: كيف تنظر إلى التقنيات الحديثة في مجال الفن التشكيلي؟ هل ترى تأثيرها إيجابيا أم سلبيا؟

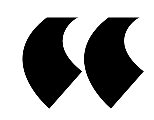
حنين: لا أحب هذه التقنيات وأرى فيها الكثير من المبالغة، وقد تسهم في تراجع الفن بشكل ما، ولا أهتم بها بأي حال لأنها بعيدة عن قواعدي وأسلوبي الذي أعمل به في النحت أو الرسم.

الجديد: كانت لديك مشاركة مؤخرا في معرض جماعي بعنوان "هي في إبداعاتهم" وفيه عرضت بعض منحوتاتك الخاصة بالمرأة، هل من منظر خاص يشكل رؤيتك إلى المرأة في كل أعمالك عنها؟

حنين: نعم شاركت بعدد من الأعمال لكن لا أعتقد أن ثمة منظورا خاصا يحكمني في تناول المرأة، وبشكل عام فكل لوحة هي حالة منفردة ورؤية خاصة يستطيع المشاهد أن يقرأها ويفهمها وفق منظوره الخاص.

عندما تلمس يدي المادة يتولد إحساس ما بها وتخرج الفكرة من التماس مع المادة

في عملي لا أهتم بتصوير وتجسيد لحظات آنية أو أحداث معاصرة



الجديد: إلى أي مدى تعتقد بانعتاقك من القيود الفكرية والمجتمعية ووصولك إلى درجة من الحرية الفنية تظن أنك راض عنها؟ وكيف تنظر إلى موجات التضييق على الفنون عموما والنحت خصوصا بالاستناد إلى أفكار دينية متطرفة؟ هل امتثلت لمثل تلك الضغوط في فترة ما؟

حنين: كنت حرا طبعا لأنه لا قيمة للعمل دون حرية، وعموما لا أعتقد أن عملي يتماس مع نقاط تثير مشاكل، واختياراتي لا تتصادم مع شيء مجتمعي. هنا لوحات لجسد لا يتضح إن كان رجلا أو امرأة، وفي تصويري للمرأة لم يكن من اختياراتي المفضلة التصريح وكان الاعتماد بشكل أكبر على مثل هذا الاختزال.

أما بخصوص موجات التضيق على الفنون والأفكار المتطرفة فأنا متفائل بأن هناك أجيالا جديدة من الفنانين والمبدعين ستساهم في خلق حالة من التوازن في مواجهة الإرهاب بالفن.

الجديد: ما الذي حملته ثورات الربيع العربي وميدان التحرير للفن مع فترات الصعود؟ وكيف كان تأثير الانهيار على الفن التشكيلي العربي؟

حنين: لا أعرف، وفي عملي لا أهتم بتصوير وتجسيد لحظات آنية أو أحداث معاصرة، وإن حدث ذلك تكون له معان متعددة يمكن قراءتها في ظروف مغايرة ولها تأثير ممتد.

الجديد: اليوم وبعد انقضاء أكثر من ستة عقود على بدايات عملك الفني، كيف تنظر إلى هذه الرحلة الحافلة؟

حنين: أنا راض عن الرحلة تماما لأنها منحتني حرية في إخراج تعبيرات لم أكن أعرفها برزت كلها بالفن، وأخذت مني الكثير من العمل والجهد والانتظار.

أجرت الحوار في القاهرة: حنان عقيل

المثقف النقدي
في ذكرى محمود أمين العالم

خالد بيومي

تمرّ هذه الأيام الذكرى التاسعة على رحيل الناقد والمفكر الماركسي محمود أمين العالم (18 فبراير 1922 – 10 يناير 2009). كانت كتاباته تظهره في صور القادر على الجدل والإقناع المزوّد بالعدّة الحقيقية لأي كاتب أو مفكر أو ناقد، من معرفة عميقة شاملة وحس نقدي جارف، وانتصار تام لقضية الجماهير والطبقات الدنيا في المجتمع، لكن معرفته عن كثب كانت تكشف فيه عن كائن شديد الرقة والعذوبة والصفاء والحنو، مؤنس للنفس والعقل، يجيد المجاملة، ويصدر دوما عن لغة عفّة شديدة التهذيب مهما كانت حدة ما يقول وقسوته.

كان العالم صاحب رسالة ومهمة وطنية وهمّ إنساني كبير، وكان مناضلا بطبيعته، رافضا لكل صور العسف والإذلال والكبت، على الرغم من إبعاده عن الجامعة بعد حصوله على رسالة الماجستير وكانت بعنوان "فلسفة المصادفة الموضوعية في الفيزياء الحديثة ودلالتها الفلسفية" والتهيؤ من بعدها للعمل في الدكتوراه، لكنه فصل من الجامعة قبل حصوله عليها لانتمائه السياسي إلى الحركة الشيوعية، ثم معاناته معتقلا سياسيا طيلة عدة سنوات إبان العصر الناصري، وهجرته إلى فرنسا لسنوات طويلة هربا من العسف السياسي في مصر.

والمفارقة أن ذلك كله لم يفقده الحماس لعبدالناصر وإيمانه بزعامته ووطنيته ودفاعه عنه وعن ثورة 23 يوليو 1952 في كل مناسبة.

ولقد كان كتابه المشترك مع شريكه الفكري الناقد والمفكر الدكتور عبدالعزيز أنيس "في الثقافة المصرية" في منتصف خمسينات القرن العشرين يمثل زلزالا نقديا عصف بالكثير من الموازين النقدية والقيم المتداولة، وتبشيرا بفكر جديد ورؤى نقدية جديدة. ومنذ منتصف القرن الماضي واسماهما معا، عنوان لمدرسة جديدة دخلت في معارك فكرية ونقدية مع عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، الذي كان يعلق على كتاباتهما بأنها "يوناني لا يقرأ".

كان العالم وأنيس يستخدمان لغة جديدة، لها معجمها ومصطلحاتها البعيدة كل البعد عن التداول في ساحة الحياة الثقافية والأدبية، من هنا كان هجوم أنيس على نجيب محفوظ باعتباره معبّرا عن الطبقة الوسطى البورجوازية وليس عن طبقة البروليتاريا الكادحة من العمال.

ويعد كتاب "في أزمة الثقافة المصرية" لرجاء النقاش الذي ظهر بعد كتابهما بعدة سنوات أبلغ رد يتصف بنظرة إنسانية وجودية شاملة دون وقوع في أسر نظرية معينة، والوقوف عند تطبيقاتها الحرفية.

لكن العالم يعود فيخصّ نجيب محفوظ -بعد ذلك بعقود من الزمان- بكتاب بديع عن عبقريته ومكانته الروائية، ودراسات أخرى كاشفة عن رحابة منهجه النقدي ورؤاه المتسعة لما كان يضيق به في شبابه إبان انغماسه في الأيديولوجيا.

وقد عصمته دراسته للمنطق والفلسفة من الزلل أو الوقوع في التناقض، فظل طيلة سنوات عمره، وفي كل كتاباته، محافظا على جوهر الفكر الطليعي فيه، والناقد الموسوعي السبّاق إلى المتابعة والاكتشاف قبل أن يلحق به القادمون على الطريق من بعده بسنوات، يقرأ ما لم يقرؤوه بعد، ويعرف ما لم يصل إليه علمهم بعد، ويقودهم في حدب وحنوّ إلى فضاءات أرحب ومدارات أبعد، رائدا من رواد التنوير والفكر الموضوعي الحر.

وكان محمود أمين العالم إذا جاء ذكر أخيه الأكبر شوقي العالم الأديب والمحقق وعضو مجمع اللغة العربية تكاد عيناه تغرورقان بالدموع وهو يتحدث عن شقيقه الأكبر، أستاذه منذ الطفولة المبكرة، والآخذ بيده إلى كنوز الثقافة العربية والتراث العربي وأسراره وموسوعاته، وكيف كان له فضل التأسيس وترسيخ حسه اللغوي وإنضاج وعيه الجمالي بالنماذج الرفيعة من الشعر العربي، وهي أمور مكنته من أن يكون شاعرا تجديديا مغايرا للسائد من حوله في مستهل حياته الأدبية، قبل أن يشغله التخصص الفلسفي، ومعاركه الوطنية والنضالية والفكرية، وهي المعارك التي أسبغت عليه ألقاب: المناضل الكبير والمفكر الكبير والناقد الكبير.

وعلى الرغم من أن محمود أمين العالم شغل العديد من المناصب الهامة والمؤثرة على مدار حياته المزدحمة بشواغل النضال ومتطلبات الفكر من أبرزها رئاسته لمجلس إدارة أخبار اليوم ورئاسته لهيئة المسرح، إلا أنه ظل حريصا على حريته واستقلاليته وفرديته، وصوته الخاص الذي يستبطن دوما وعيه العميق بالمواقف والمتغيرات، ويميزه عن غيره من الذين تحولوا -على الرغم منهم- إلى موظفين أو تابعين للسلطة. حتى اندمج عن طواعية واقتناع في أنشطة المجلس الأعلى للثقافة، مقررا للجنة الفلسفة فيه، وناقدا بارزا ومفكرا رائدا في الكثير من ندواته وملتقياته، فإنه لم يفقد أبدا هذه الهوية الخاصة التي تميزه، يسارع بالعودة إلى جوهره وحقيقة وعيه المتمرد المتأبّي على الخضوع للسلطة، الرافض لأن يكون تابعا أو مقودا.

من هنا لم يكن غريبا وهو عضو لجنة التحكيم البارز في الملتقى الثاني للرواية العربية الذي نظمه المجلس الأعلى للثقافة، وهي اللجنة التي حكمت بأن تمنح الجائزة للروائي الكبير صنع الله إبراهيم، الذي وقف بعد إعلان فوزه، لا ليشكر الصنيع وإنما ليعتذر عن عدم قبوله للجائزة احتجاجا على أوضاع سياسية واجتماعية، ومثل موقفه هذا صفعة مدوية للمؤسسة الثقافية الرسمية، وعندما دوّى تصفيق الجمهور الحاشد في المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية، فوجئ الجميع بأن "العالم" -عضو لجنة التحكيم التي رفض صنع الله إبراهيم صنيعها- من بين المصفقين بشدة! لقد عاد "العالم" في ومضة سريعة إلى حقيقته وطبيعته وجوهره، فكان لا بد له، وهو الشديد الحرص على الحرية وعدم الخضوع لأي قيد، أن ينفعل بهذا الموقف الذي يؤكد حرية المبدع وتمرده على أوضاع يرفضها وواقع لا يرتضيه.

واستطاع العالم بهذه الجدلية الحية في داخله، بين ما يقبله وما يرفضه، بين آرائه المعلنة ومواقفه المؤكدة لهذه الآراء والأفكار، بين أمانة الكلمة والالتزام بقيم الشرف والكرامة وما يراه من حوله من تخلف وتراجع وظلامية، وما يشهده من انكسار كثير ممن كانوا يرددون شعارات النضال إلى جانبه، وإيثارهم السلامة حينا، والكسب العاجل أحيانا، ومغانم طبقة الخدم في كل الأحيان، استطاع أن يصنع لنفسه نموذجا وصورة غير قابلة للتكرار.

ولقد شاء القدر أن يرحل بعده بأيام قليلة شريكه الفكري ورفيق المرحلة النقدية المبكرة المتمثلة في كتابهما "في الثقافة المصرية" المفكر والناقد والعالم الدكتور إبراهيم أنيس أستاذ الرياضيات.

برحيل محمود أمين العالم يرحل عصر ويغرب زمان، وتطوى صفحة رائعة من صفحات النضال التقدمي والكفاح التنويري والسلوك الإنساني الرفيع، البعيد عن كل ما يخدش الشرف أو الكرامة، المؤمن -عن يقين- بحتمية انتصار قيم العدل والحرية مهما طال الظلام، وعصفت قيم البغي والتخلف والجحود، وهذا قدره ودوره ومكانته في ذاكرة مصر والعالم العربي.

كاتب من مصر



التاريخ ومحاكمة النوايا

وليد علاءالدين

"هل كان صلاح الدين الأيوبي يريد تحرير القدس فعلا من الصليبيين، كرجل تقي مسلم؟ أم كانت القدس تكئة أيديولوجية ودينية للحشد حول مشروعه في إقامة مُلك يخصه على أنقاض مُلك سابق عليه؟ وهل كان تدميره لتراث الدولة الفاطمية في الأزهر انتقاما من العِلم؟ أم لأن هذا التراث لم يكن على هواه الأيديولوجي في بناء ثقافة مُلكه من منظوره الديني والثقافي؟.. هذه الأسئلة هي ما يحدد الموقف من صلاح الدين".

فتحت هذه المداخلة السريعة من الشاعر إبراهيم المصري، على الفيسبوك، شهيتي للحديث في موضوع طالما شغلني.

وفي ظني أنه يؤشر إلى نقطة غاية في الخطورة، وتحتاج بالفعل إلى حسم؛ ليس لأنها تتعلق بصلاح الدين الأيوبي والخلاف الذي أثارته الطريقة الاستعراضية التي استدعى بها يوسف زيدان واحدة من تصورات كتاب التاريخ عنه تخالف ما تم التكريس له من صور، ولكن لأن التفكير بهذه الطريقة أمر ينبغي حسمه بسرعة وعمق، لأنه أثّر ولا يزال يؤثر على منظومة مجتمعنا الثقافية (أعني بها مجمل الأفكار والعقائد والمعلومات التي يبني أفراد المجتمع رؤيتهم استنادا إليها أو بناء عليها أو بتأثر منها).

إن الإيحاء الأخلاقي الذي تحيلنا إليه العبارة -وكأنها- تطلب منا تقييم الرجال من خلال نواياهم التي قادت إلى أفعالهم، وليس من خلال أفعالهم نفسها مهما بدت عظيمة أو إيجابية، يفتح الباب على احتمالين متناقضين تمام التناقض، الأول يحمل دعوة للفصل بين الفعل وصاحبه، فلا يجعلنا تقديرنا لفعل ما أن نظن أن صاحبه عظيم مثله؛ إلا إذا كان بالفعل كذلك. وهنا يبدأ الاحتمال الآخر، الذي يفتح الباب لقراءة نوايا الرجال التي دفعتهم للقيام بما فعلوا. وهو في ظني أمر لا يدعيه سوى إله، فأجر وثواب العمل عند الله، وفق التصور الشائع له، لا يحصل عليهما سوى المؤمن، فالأصل هو نية العمل وليس العمل نفسه.

هذه الفكرة تحديداً أوقعت الأمة العربية المسلمة لقرون طويلة في أزمة عدم القدرة على احترام أعدائها مهما بلغ شأو وشأن منجزاتهم، لمجرد أن هذه المنجزات ليست خالصة لوجه الله كما يتصوره المسلمون، فاحتالوا على الاحترام بالازدراء ووصلوا إلى حل وسط في رأيي يشبه النذالة؛ وهو أن الله سخر هؤلاء الأعداء بعقولهم وعلومهم وجهودهم ودأبهم لخدمة المسلمين الذين بالطبع وبلا شك أرقى وأفضل عند الله مهما كان من أمر جهلهم وغبائهم وكسلهم، فاستمروا في جهلهم وغبائهم وكسلهم بينما نجح الكافرون بكفرهم.

هذا ما حدا بي للتوقف أمام هذه العبارة -على ما فيها من براعة يمثلها الشق الأول (الفصل بين الفعل وصاحبه)- تسمح للشق الثاني (الأصل في العمل النية) بالمرور، فيرى فيها القارئ قاعدة جيدة للحكم.

فكيف ننقذ أبناءنا ومستقبلنا من هذا الشق المرعب الذي توارى طويلا خلف هذا المنطق إلى أن بات جزءا أصيلا من ثقافتنا؟

فلننظر أولا كيف تمت تربيتهم، أو بالأحرى تربيتنا من خلال مناهج الدراسة ووسائل الإعلام بما فيها الكتب!

تربينا من خلال نظم التعليم والدعوة والإعلام-على تقديس النماذج بصفة مغلقة كلية شمولية، وليس على تقييم عناصرها وتفاصيلها وقبول ما هو إيجابي وبنّاء ورفض ما هو سلبي وهدّام.

هذا الطرح الكلي لا يسمح بمراجعة نقدية، هو من الأصل يخلق بيئة لا تعرف النقد ولا تتطور خلالها ملكات العقل الناقد.

وفي ظني أن الأمر -كالعادة- بدأ من الأديان، ليس رفضا للأديان، ولكن تصحيحا لكيفية التعامل معها. لن أقول من كهنتها أو المنتفعين منها، ولكن ممن يضعون مناهج لتقديم أفكارها ومبادئها وشرح نصوصها للناس. إنهم هنا مؤمنون يتحدثون عما يرونه مقدسا لا يأتيه الباطل من أي ناحية، وهم في الوقت نفسه -وبحكم سيطرة الإيمان أيضا- لا يملكون الجرأة اللازمة لمواجهة ما يغمض عليهم بالسؤال والبحث، إنما بالتسليم بأن ثمة حكمة وراء ذلك. وليتهم يكتفون بذلك، ويتركون الحكمة لوقتها، إنما ينطلقون من هذا التسليم مندفعين بالحماس لتقديم شرح أو تعليل أو تفسير يفتقر إلى أبسط قواعد المنطق (خاصة لمن لا يملكون إيمانهم وتسليمهم).

وكالعادة -مع الزمن وكثرة العمل الدعوي بمناسبة وبلا مناسبة لأنه فرض يثابون عليه- تتراجع النصوص وتنتشر الشروح، ويسود منطق الأخيرة المختل والمنقوص والمرهون بعقول ومعارف أصحابها وليدة زمنها وابنة عصرها الذي كان بلا شك -مقارنة بما تلاه من عصور- عصر جهل وقلة تواصل واتصال. مع تراكم الشروح والتفاسير البشرية يتراجع النص بما يحمله من أصول دين إلى خلفية المشهد، وتنتشر بين الناس وعبر وسائل الإعلام ومنابر الدعوة صورٌ بشرية عن هذا الدين، بمن في هؤلاء الناس، العلماء والباحثون أنفسهم الذين تخرجوا من معاهد ومؤسسات تستعمل مناهج لا تقود إلا إلى هذا، وبذلك تنغلق الدائرة ولا يمكن الفكاك من أسرها.

هذه العقلية التي اعتادت على تبني الصور الذهنية التي صنعها آخرون وأغلقوها وراجت كبضاعة، هي نفسها العقلية المجهزة للتعاطي مع كل تفاصيل الحياة بذات المنهج: التبني والحفظ وليس الاستقبال والتحليل.

والمثقف -في أبسط صور تعريفه هو "من يحلل"، إذن نحن مجتمع سواده الأعظم غير مثقف -بهذا المعنى، بداية من قادة الرأي العام ووعاظ المنابر، مرورا بأساتذة الجامعات والمعلمين ... إلى آخر القائمة.

قل لطلاب المدارس -كما يقال لهم حتى اليوم- إن محمد علي باشا هو باني مصر الحديثة، ولا تقل أكثر من ذلك. فلا شك إذن -وفق منهج التفكير المكرس له- أن محمد علي باشا كان رجلا عظيما (بمعنى طيب ومخلص ومحب ونبيل ومنظم ومحسن ...

يوسف عبدلكي



إلخ) لأنه بنى مصر.

فإذا خرج أحد القادرين على التحليل وقال "إن محمد علي باشا فعل ذلك ليس لأنه رجل طيب وعظيم، وليس لأنه يحب مصر والمصريين"، يصبح القائل غريبًا وما يقوله مستغرب. فإذا زاد وقال إنه كان على العكس؛ ألعبانًا وداهية وصاحب حيل ومكائد لا تقف عند حدود أخلاق أو دين، أو أنه كان منطلقًا من هوس بالسيطرة وبناء امبراطورية يرثها من بعده أبناؤه، فهو مجدف والعياذ بالله. أما إذا أضاف -استكمالًا للمنطق- أنه لا تعارض بين الأمرين، فقد قدمت أعمال محمد علي لمصر خدمات جليلة، وإن كانت نواياه ليست كما تتصور. إذن فليهنأ القائل -إضافة إلى وصفه بالغريب والمجدف- بأنه صار في نظر الناس مخبولًا ومختلًا والحمد لله!

أضف إلى صورة المجتمع، الذي صار بفضل أنظمة التعليم والإعلام والدعوة غير قادر على بناء وجهة نظره إلا من خلال تبني الصور الجاهزة، وغير قادر على التحليل، ولا يملك من أدوات العقل الناقد النزر اليسير، أنه مجتمع لا يقرأ، وإذا قرأ -وهو على هذه التركيبة الذهنية- فإن قراءته قراءة ضريرة، يتلمس فيها كالضرير ما ألفه وارتاح إليه من أشياء، ولا يغامر بالتحقق مما لا يعرف. إنه يقرأ باحثا عما يعزز ما رسخ في عقله من أفكار، وليس سعيا لاختبارها وتثقيفها.

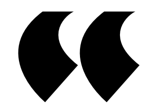
والمحصلة مجتمع ينتظر قادة الرأي ليتبنى ما يطرحون. فإذا صار قادة الرأي هم الإعلاميون الجهال الفارغون فقد اكتملت النعمة وانزاحت الغمة.

ورغم ما اكتظ به التراث العربي والإسلامي من مأثورات، يبقى أن الناس -طالما أنهم لا يبحثون عن معلوماتهم بأنفسهم، وطالما أنهم لم ينشأوا على أن ينحتوا معارفهم بأنفسهم- ستظل ثقافتهم أصداء الرائج والشائع والمكرور والمعتاد في المدارس والجوامع والكنائس والنوادي والتلفزيون ووسائل التواصل الاجتماعي. فأين المفر الذي يمكن أن يخرج منه عقلٌ ناقد أو محلل؟

رغم ثقتي في أن تأويلي لسؤال الشاعر إبراهيم المصري لا يعبر عن ثقافة الرجل ولا مقصده وقت صياغته، إلا أن الكلمات عندما تخرج تصبح منفصلة عن صاحبها، نتعامل معها بوصفها إشارات تستدعي التفكيك والفهم. وقد يجد قارئ ما فيها بابا للنبش في كتب التاريخ ليخرج لنا بقصص رواها المقربون من الأيوبي عن أنه كان يدعو الله صباح مساء أن ينصره على الصليبيين الكفرة



"هل كان صلاح الدين الأيوبي يريد تحرير القدس فعلا من الصليبيين، كرجل تقي مسلم؟ أم كانت القدس تكئة أيديولوجية ودينية للحشد حول مشروعه في إقامة مُلك يخصه على أنقاض مُلك سابق عليه؟ وهل كان تدميره لتراث الدولة الفاطمية في الأزهر انتقاما من العلم؟ أم لأن هذا التراث لم يكن على هواه الأيديولوجي في بناء ثقافة مُلكه من منظوره الديني والثقافي



ليحرر أرض القدس. وقد يسوق البعض حوارات مطولة بين الأيوبي ومعاونيه ورجال أو حكام أو أمراء من التاريخ المعاصر له تثبت ورع الرجل وتعزز نيته الطيبة. ويجد فيها السابحون في بحر النموذج المغلق على ذاته نصيرا لهم يرفع معنوياتهم ويجعلهم ممعنين في تقديس الرجل وأفعاله منطلقين من نموذج أفعال العظيم عظيمة والعظيم أفعاله عظيمة.

وفي الآن نفسه قد تدفع العبارة نفسها آخرين للنبش في روايات التاريخ لإقامة الحجة على أن صلاح الدين الأيوبي كان طماعا انتهازيا وصوليا متملقا منافقا أو لم يكن يصلي أو... أو أنه -كما وصفه الدكتور يوسف زيدان- "من أحقر شخصيات التاريخ"، قبل أن يسحب صفات الرجل على فعله ليجرد الفعل نفسه من أهميته، سابحا في تيار النموذج المغلق المقابل، الأفعال العظيمة لا يفعلها سوى عظماء، وأفعال الأنذال ليست عظيمة.

هل يجوز مثلا أن نرى في عودة القدس فعلا مستقلا عن فاعله، ندرس ظروفه وملابساته كما ندرس آثاره، ولا بأس أن ندرس الفاعل وتاريخه، كما ندرس علاقة الفاعل بالفعل والكيفية التي قام بها والظروف والملابسات التي قادت لذلك والمصاعب وكيف تجاوزها، والمكائد وكيف دبرها إلخ، ولكن بمعزل عن تقييم أي من هذه التفاصيل ثم سحب القيمة على البقية، هل يمكن أن نفعل ذلك؟ وليدرس كذلك من أراد-بمعزل عن النقاط السابقة، أقصد من دون التأثر بها- شخصية الرجل ونفسيته وصفاته كقائد وكزوج وكأخ وحتى تشريحه الجسماني وقدرته الجنسية.

هل يجوز أن نفعل ذلك كله من دون الوقوع في فخ النموذج المغلق الذي يجعل كل من راجع حديثا في البخاري كأنه طعن العقيدة بخنجر مسموم، وكل من وقف متسائلا أمام موقف من مواقف الصحابة كأنه أذنب، وكل من وقف متسائلا أمام نص قرآني وشروحه غير المقنعة كمن كفر؟ هل يمكن أن نفعل ذلك لننقد العقل الناقد أو ما تبقى منه في منظومتنا الفكرية؟ أظنه ممكنًا، ولكن من أين نبدأ وكيف؟

شاعر وكاتب من مصر



عمر إبراهيم



الحرب التي قررت مصير العرب

مئة سنة على نهاية الحرب العالمية الأولى

فهمي رمضاني

بحلول سنة 2018، يكون قد انقضى قرن على نهاية الحرب العالمية الأولى، ذلك الحدث الذي لم يشهد له التاريخ مثيلا، حيث مثل منعرجا حاسما في تاريخ العلاقات الدولية كما ترتبت عنه جملة من الآثار والنتائج ساهمت بعمق في نحت المشهد الجيو-سياسي للعالم المعاصر. فمما لا شك فيه أن هذه الحرب الكونية قد عصفت بكل السائد والمألوف إذ تأثر بها وبصورة مباشرة أو غير مباشرة كل ركن صغير من المعمورة. ولعل كل من يريد اكتناه رمزية هذا الحدث والحفر في معانيه ودلالاته ودراسته دراسة مستفيضة سيلاحظ أن العديد من المسائل لم تحظ إلى اليوم باهتمام أقلام المؤرخين، وخاصة علاقة العرب بهذه الحرب الأوروبية، إذ من المتعارف عليه أنهم شاركوا فيها سواء كانوا مشارقة أم مغاربة على الرغم من أنه لم يكن لهم فيها ناقة ولا جمل. كما أن مصيرهم التراجيدي والدراماتيكي -والذي تبددت من خلاله جميع الأحلام العربية- ظل مرتبطا بما أقرّه المنتصرون في هذه الحرب. هذا هو الأمر الذي يجعلنا نلقي نظرة فاحصة على هذه العلاقة بعد مضيّ ردح لا بأس به من الزمن (قرن)، مستأنسين في ذلك بالمقولة البروديلية (نسبة للمؤرخ الفرنسي فرناند بروديل) التي ترى أن المؤرخ لا يمكنه فهم البنيتين الاقتصادية والاجتماعية وسبر أغوارهما إلا عبر "المدى الطويل" أي ضرورة توفر مسافة زمنية تخول له النظر والتحقيق الخلدونيين للحدث التاريخي إذ أن "الحاضر والماضي يضيء كلّ منهما الآخر".

الحرب العظمى على نحو ما سميت به إبان اندلاعها أو "الحرب الأوروبية" كما سميت في الولايات المتحدة الأميركية، تعدّ أهم حدث هز أركان القرن العشرين. فقد ساهمت فيه عوامل متداخلة ومتناقضة لا يتسع المقام هنا لذكرها وتحليلها، فقط يمكننا الإشارة إلى ما ميّز الجوّ الدولي وخاصة الأوروبي منه من نزعة للسيطرة ورغبة جامحة للهيمنة على أكبر قدر من المستعمرات، وذلك تزامنا مع بروز الإمبريالية كمرحلة جديدة ميزت اقتصاديات البلدان الأوروبية. وقد انطلقت هذه الحرب من منطقة البلقان التي كانت تسمى "مخزن البارود" لتشمل العالم قاطبة خاصة بعد انضمام الولايات المتحدة الأميركية سنة 1917. في هذه الفترة كانت جل المنطقة العربية خاضعة إما للاستعمار الأجنبي وإما للسلطنة العثمانية: ففي المغرب العربي أحلّ الاستعمار الفرنسي سيطرته على كل من تونس والجزائر والمغرب، فيما خضعت ليبيا للاستعمار الإيطالي. أما المشرق العربي فهو الآخر قد كان يرزح بدوره تحت سيطرة السلطنة العثمانية التي كانت تمرّ بفترة ضعف شمل جلّ الميادين حيث عرفت آنذاك بـ"الرجل المريض" الأمر الذي جعل القوى الأوروبية تفكر في اقتسام تركة هذا الرجل وهو ما عرف في الأعراف الدولية "بالمسألة الشرقية". وقد أفرز هذا الضعف ولادة حركات معارضة ذات اتجاه قومي، حيث ميزت المشرق العربي آنذاك شبه يقظة قومية، كما تبلور كذلك موقف من الإمبراطورية العثمانية خاصة مع تزايد الإحساس بالانتماء العربي وذلك تزامنا مع ما كانت تعيشه منطقة المشرق العربي من حالة اختمار فكري تعود جذورها إلى نهضة القرن التاسع عشر. في مقابل ذلك نجد انتشار فكرة الجامعة الإسلامية التي كان يدعو إليها آخر سلاطين الدولة العثمانية، والتي كان لها صدى قويّ مشرقا ومغربا. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل كان للعرب وعي بما يجري على الضفة الأخرى من المتوسط؟ هل توقع العرب اندلاع حرب كونية؟

الأمر الذي لا يختلف فيه اثنان هو أن الحرب الكبرى فاجأت العرب، إذ لم يتوقع أحد أن تسير الأحداث بتلك الوتيرة السريعة لتتحوّل الحرب من أوروبية إلى كونية شملت جلّ مناطق المعمورة. وعلاوة عن ذلك، فإن وسائل الاتصال الحديثة لم تكن متوفرة في بداية القرن العشرين على النحو الذي نعرفه اليوم، إذ من الصعب للعرب أن يتعرفوا عمّا كان يجري في الضفة الأخرى من المتوسط والإلمام بمختلف التفاصيل والجزئيات. كما أن الصحافة التي كانت الوسيلة الوحيدة لبناء الرأي العام هي في جلها صحافة عربية، إذ من النادر أن تفد جرائد غربية إلى المنطقة العربية: ففي تونس مثلا كانت الصحافة أغلبها مشرقية أو وطنية، وحتى لو افترضنا أن هناك اطلاعا أو إلماما بما يحدث في أوروبا آنذاك فقد ظل نخبويا مقتصرا على النخبة المثقفة من رجال الحركة الوطنية؛ كعلي باش حامبة والبشير صفر وآخرين، فيما بقي عموم الناس على دراية قليلة إن لم نقل منعدمة بالأوضاع الأوروبية. أما في مصر مثلا فقد كان هناك تأثير قوي للجامعة الإسلامية نظرا لارتباطها المتواصل بالمشرق الإسلامي كما أن الحضور الإنكليزي قد ساعد على تبلور وعي جنيني بأوضاع أوروبا قبيل الحرب. ولكن يبقى ذلك الوعي مقتصرا على طبقة صغيرة من المجتمع كما أسلفنا الذكر. وعموما لم يتوقع العرب اندلاع حرب بهذه السرعة ولذلك وجدوا أنفسهم بين فكي كماشة: إما الانخراط في الحرب إلى جانب السلطنة العثمانية وإما القبول بالتجنيد والمشاركة إلى جانب فرنسا وإنكلترا.

مما لا شك فيه أن هذه الحرب هي حرب أوروبية بالأساس كانت نتيجة لتناقض المصالح الاقتصادية بين القوى التقليدية (فرنسا وبريطانيا) والقوى الصاعدة المطالبة بحظها من المستعمرات كألمانيا وإيطاليا. وعموما لم يكن للعرب ناقة ولا جمل في هذه الحرب، على الرغم من انخراط السلطنة العثمانية فيها إلى جانب ألمانيا. ولكن ذلك لا يمنعنا من إلقاء نظرة إلى الرأسمال البشري العربي الذي شارك في هذه الحرب: ففي المغرب العربي جندت فرنسا عشرات الآلاف من المغاربة وألقت بهم في ساحات المعارك، وقد لاقى أغلبهم حتفهم نظرا إلى قلة خبراتهم الحربية وكذلك لاصطدامهم بحرب عصرية قاتلت فيها الدبابات والغواصات والطائرات. أما المشرق العربي فقد كان منقسما: إذ انخرط جزء منه في الحرب إلى جانب السلطنة العثمانية بقيادة أنور باشا، فيما فضل آخرون المشاركة ضمن جيش الشريف حسين في ما سمي بالثورة العربية. وعموما نفتقد إلى اليوم أرقاما دقيقة عن مشاركة العرب في هذه الحرب، وعن مدى مساهمتهم في المجهود الحربي، وكيف كان تفاعلهم مع الأوضاع آنذاك؟

في خضم هذا كله كانت تراود شقّا لا بأس به من العرب بعض الأحلام، إذ لم تبرح أذهانهم فكرة تكوين دولة عربية غير خاضعة لا للأتراك ولا للاستعمار الغربي، وقد جسد هذا الحلم الشريف الحسين الذي تحالف مع الإنكليز وأعلن الثورة ضدّ العثمانيين.

ظهر منذ بدايات القرن العشرين نوع من الوعي القومي العربي تدعّم بتعزيز الإحساس بالانتماء العربي الذي يروم التخلص من ربقة النير العثماني وتكوين دولة عربية مستقلة، وقد استبدت هذه الفكرة خاصة بالشريف حسين في مكة إذ

عدنان عبد الرحمن



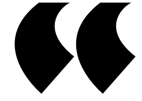
وعدته بريطانيا بتحقيق حلمه ما إن تضع الحرب أوزارها، على شرط أن يقاتل إلى جانب الإنكليز ضد العثمانيين. أما في المغرب، فقد وعد الاحتلال الفرنسي بتحسين الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية للمستعمرات في حالة فوز دول الوفاق. وبذلك قاتل المغاربة كذلك ضدّ الإمبراطورية العثمانية. بيد أن كل هاته الوعود ستتبدد وستذهب هباء منثورا، وذلك بعد إمضاء ما يعرف بـ"معاهدة سايكس بيكو" وصدور وعد بلفور، إذ لم تكن للغرب الإمبريالي نوايا لتحقيق الوعود العربية، وخاصة تكوين دولة عربية مستقلة يكون مركزها الحجاز، وفضلا عن ذلك فإن المصالح الاستعمارية وخاصة بعد اكتشاف النفط في الموصل تقتضي عدم السماح بنشأة دولة عربية غير خاضعة. ولذلك نكثت بريطانيا وعودها حيث أمضى كل من البريطاني مارك سايكس والفرنسي جورج بيكو "معاهدة سايكس بيكو" في ماي 1916، والتي وضعت منطقة الشرق الأوسط تحت الانتداب البريطاني والفرنسي إذ تحصلت فرنسا على الجزء الغربي من الهلال الخصيب (سوريا ولبنان) ومنطقة الموصل في العراق. أما بريطانيا فامتدت مناطق سيطرتها من بلاد الشام الجنوبي متوسعة باتجاه الشرق لتضم بغداد. يمكن القول هنا إن فرنسا وبريطانيا قد عملتا على إحكام سيطرتهما على المناطق الاستراتيجية في المشرق العربي خاصة النفطية منها. أما الطعنة الأخرى التي سيتعرض إليها العرب خلال الحرب هو صدور وعد بلفور في 2 نوفمبر 1917، والذي تم بموجبه إعطاء فلسطين كوطن قومي لليهود. وبذلك بدأت تظهر في الأفق خارطة جغراسياسية جديدة لمنطقة الشرق الأوسط، تتمثل أهم سماتها في سيطرة القوى الغربية الإمبريالية على أهم المناطق الاستراتيجية وزرع كذلك نواة أولى لدولة يهودية كحاجز لمنع قيام أي وحدة عربية. ستتحدد هذه السيطرة وتتوضح معالمها بعد أن تضع الحرب أوزارها وإقرار معاهدات السلام خاصة معاهدة سيفر في 1920، والتي تخلت بموجبها الإمبراطورية العثمانية عن أغلب أراضيها كما تم إقرار الإنتداب الفرنسي والبريطاني على أغلب بلدان المشرق. وبذلك تكون نهاية الحرب قد رسمت مصيرا جديدا للعرب. فماذا جنى العرب من هذه الحرب؟

على الرغم من النتائج السلبية والتراجيدية التي خرج بها العرب والتي تمثلت أهمها في





الأمر الذي لا يختلف فيه اثنان هو أن الحرب الكبرى فاجأت العرب، إذ لم يتوقع أحد أن تسير الأحداث بتلك الوتيرة السريعة لتتحوّل الحرب من أوروبية إلى كونية شملت جلّ مناطق المعمورة. وعلاوة عن ذلك، فإن وسائل الاتصال الحديثة لم تكن متوفرة في بداية القرن العشرين على النحو الذي نعرفه اليوم، إذ من الصعب للعرب أن يتعرفوا عمّا كان يجري في الضفة الأخرى من المتوسط والإلمام بمختلف التفاصيل والجزئيات



تقسيم المنطقة العربية إلى مناطق نفوذ بين القوى الكبرى، وفشل الثورة العربية بقيادة الشريف الحسين، وتفكيك الإمبراطورية العثمانية، فإنه يمكننا أن نسجل بعض النتائج الإيجابية: فمشاركة العرب في الحرب ساهمت في ازدياد وعيهم بعديد المسائل؛ فقد فتحت الحرب مثلا أعين المغاربة على العالم، الأمر الذي ساهم في تطوّر المطالب الوطنية ولا سيما في المغرب العربي حيث نجحت حركة التحرر على المدى البعيد في تفكيك البنية الاستعمارية، كما شهدت فترة العشرينات نشوء الأحزاب السياسية الحديثة فقد تأسس في تونس الحزب الحر الدستوري التونسي على يد عبدالعزيز الثعالبي في 1920، كما تأسست كذلك الأحزاب الشيوعية في أغلب البلدان العربية، ففي لبنان وتونس تكونت جل الأحزاب الشيوعية في الفترة بين 1919 و1921. الأمر اللافت للانتباه كذلك هو هجرة الطلبة واليد العاملة إلى أوروبا بعد نهاية الحرب، حيث أضحت هذه الأخيرة الوجهة المنشودة خاصة للطلبة المغاربة الذين يرومون مواصلة دراستهم. زيادة على ذلك فإن زوال بهرج الخلافة من المخيال العربي ساهم في بروز حركة تجديد وتحديث، حيث بدأ يتكرس مفهوم الدولة الوطنية أو كذلك الدولة الترابية القطرية، وقد عبرت عن ذلك جل الأحزاب السياسية الحديثة الناشئة بعد الحرب.

لقد حسمت الحرب العالمية الأولى "المسألة الشرقية" إلى الأبد حيث انقضت القوى العظمى على أشلاء الرجل المريض بعد أن وضعت الحرب أوزارها لتدخل بذلك المنطقة العربية فترة جديدة من الخضوع بعد انهيار السلطنة العثمانية. لقد رسمت هذه الحرب مصيرا جديدا للعرب لا يتوافق مع الآمال والأحلام التي كانت تحرك الذات العربية، كما أن صدور وعد بلفور وتمكين اليهود من وطن قومي سيساهم في تعقيد أوضاع الشرق الأوسط الأمر الذي يخدم دائما مصالح القوى الإمبريالية. ولا ريب أن الحالة التي تعيش عليها الآن المنطقة العربية شبيهة بالمشهد الذي ميّز المنطقة بعد نهاية الحرب العالمية الأولى.

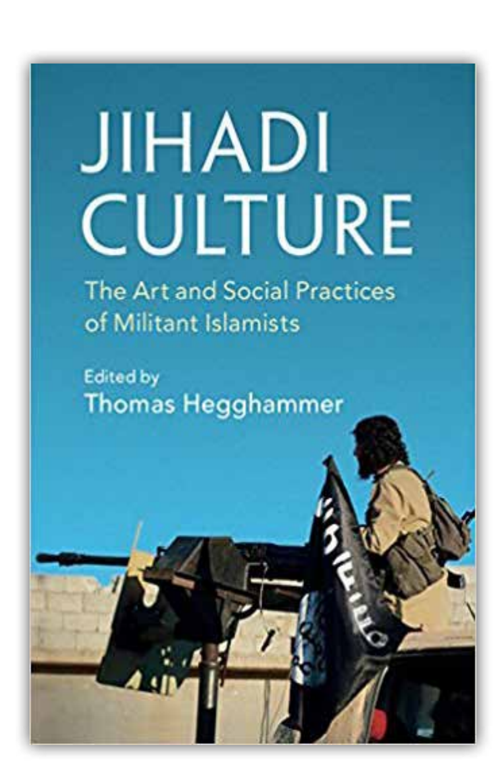
كاتب من تونس

ساشا أبو خليل

الإنتاج الثقافي للحركات الجهاديّة

الظاهرة الجهاديّة الحديثة من وجهة نظر ثقافيّة

عمّار المأمون



لا تكتفي الحركات الجهادية المعاصرة بتنفيذ هجمات مختلفة في أنحاء العلم ونشر الرعب، بل هناك ماكينة دعائية موجّهة للغرب والمنطقة العربية، إلى جانب العديد من الممارسات الثقافية بالمعنى الواسع والتي تجمع بين أفراد هذه الجماعات وتشكل نوعا من الانتماء، كما تحيل إلى وعي جديد بالعالم والعلاقات بينه، ولا نقصد هنا فقط الصور والأفلام والأناشيد والشعر، بل كل ممارسة لا تنتمي إلى عوالم الحرب والقتال، فالظاهرة الثقافة الجهاديّة تعد رؤية مغايرة للعالم وبنية ثقافيّة تعيد تكوين التاريخ والحاضر وتشكّل هويّة خاصة بكل جماعة ومنظومة القيم التي تمثلها، فهذه الممارسات والرموز المتبادلة أشبه بمجموعة من أشكال الأداء التي يؤدي تبنيها إلى الانتماء لإحدى المجموعات أو إلى الثقافة التي تمثلها.

صدر مؤخرا كتاب "الثقافة الجهاديّة- الفن والممارسات الاجتماعيّة للجهاديين الإسلاميين" عن منشورات جامعة كامبريدج بإشراف مؤسسة أبحاث الدفع النرويجية والتي تعمل في ظل القوات العسكرية والجيش النرويجي، الكتاب الذي حرره الباحث توماس هيغامير المختص في الجماعات الجهاديّة والأشكال الثقافيّة المرتبطة بها بالتعاون مع مجموعة من الباحثين الذين يحاول كل واحد منهم أن يدرس جانبا من الممارسة الثقافية الجهادية، وتقديم تحليل لبنية الإنتاج الثقافي التي تتّبعها الجماعات والممارسات اليومية المختلفة التي يقوم بها أفرادها في "أوقات السلم"، بوصفها جزءا من تكوينهم الفكري والعقائدي وخصوصا أن أوقات "اللا حرب" أو أوقات الفراغ أيضا خاضعة لسياسة كل جماعة وتعبّر عن مرحلة هامة في تكوين "الجهاديين".

سياسات أوقات الفراغ

يحدد الكاتب موضوعاته الثقافيّة عبر سؤال قد يبدو ساذجا وهو "ما الذي يفعله المجاهدون في أوقات الفراغ؟"، وهو سؤال يرتبط بالظاهرة الثقافيّة بوصفها تتجلى في الحياة اليوميّة، فالباحثون في الكتاب يحاولون رصد الجوانب المختلفة لأوقات الفراغ هذه، ودراسة التحولات في الأنشطة التي يقوم بها المجاهدون والتي ليست حكرا عليهم كجماعة ثورية، فالصلاة ولعب كرة القدم والغناء هي أشكال من السلوك اليومي المعتاد لأي مسلم، إلا أن حضورها في الفضاء الجهادي يكسبها بعدا جديدا سواء أكان جماليا أم سياسيا، كما يضع الكتاب حدودا للجماعات المدروسة والتي ظهرت منذ الثمانينات من القرن الماضي حتى العام 2010 لتشمل أمثلة من القاعدة وحزب الله وبوكو حرام وغيرها مستثنيا تنظيم داعش ونشاطه، كما لا يتناول الكتاب النشاط الجهادي على الإنترنت وشبكات التواصل الاجتماعي بوصفها قطاعا منفصلا للدراسة.

كيف يفكر المجاهد

يتناول الكتاب الممارسات الاجتماعية للمجاهدين بوصفهم ينتمون لثقافة فرعيّة، إذ تسعى إحدى الأوراق في الكتاب إلى دراسة الصنعة الشعريّة وتحليلها جماليا وطبيعة العلاقة التي تظهر في القصيدة بين المجاهد والآخر، بين المجاهد والخطاب الدينيّ، كذلك دراسة الصناعة الموسيقيّة والأناشيد التي يتم ترديدها وما هي



جورج بيلوني

الأدبيات التي تحيل إليها ودورها في "تسليّة" المجاهدين في أماكن اختبائهم بعيدا عن الأعين كونهم فريسة دائما ومهددين بالاعتقال أو الموت في أي لحظة، إذ تسعى الأبحاث للإجابة عن الاختلافات في كل جماعة والأنشطة التي تميزها عن بعضها البعض، والجانب الأهم هو دور هذه الأنشطة الثقافيّة في الحفاظ على استمرار الجماعة وتحريض أفرادها على الاستمرار بـ"الجهاد"، ومحاولة فهم العناصر المختلفة التي تكوّن كل جماعة والاختلافات الأيديولوجية والطائفيّة بينها.

محاور الدراسة

الأبحاث في الكتاب مقسمة حسب الموضوعات وتتناول الشعر والموسيقى والرموز والسينما وتفسير الأحلام وأدبيات الشهادة والممارسات الاجتماعيّة. ويؤكد محرر الكتاب أن دراسة هذه الجوانب لن تكون من منطلق أيديولوجيّ، أي أنها لن تتعامل معها كبروباغندا ذات أهداف سياسية، بل كجانب جمالي وثقافي وذلك عبر تحليل المجازات والصورة الفنيّة وأنساق سلوك القيم التي تروج لها، لا بوصفها فقط شكل احتجاج على النظام القائم بل أيضا وسيلة لخلق الحسّ الجمالي والوعي بالعالم، وذلك عبر تحليل الأمثلة المختلفة كالثياب التقليدية (العباءة)، وتبادل الحكايات عن المعارك الإسلاميّة الأولى التي كانت تستخدم فيها السيوف والأحصنة، ودراسة الشعارات المختلفة للجماعات والتي تحضر فيها قيم الأصالة والبطولة العربية ورموزها بقالب حديث يوظف تقنيات العصر. أساليب الدراسة هذه ترتبط بمفهوم التشدد الذي انتشر في أوروبا ودوره في الحفاظ على أمنها الداخلي، فهكذا أبحاث تحاول أن تكون دوما خطوة احترازيّة في وجه احتمالات التشدد ومحاولة رصد الملامح التي يمكن عبرها تمييز "الجهادي" عن غيره، وكأنها تحاول أن تجد معيارا أو نموذجا كي يتم تبنيه من قبل السلطة السياسية في أوروبا والوقوف بوجه التشدد الإسلامي.

الشهادة والخلاص

يركز الكتاب أيضا على القيم العاطفية التي تحويها الثقافة الجهاديّة، واستخدامها والانفعالات من أجل التجنيد من جهة ومن أجل خلق الحماسة لدى المقاتلين من جهة ثانية، وهذا ما يشكّل الرعب لدى أوروبا التي تُفاجأ بمواطنيها ينضمون إلى التنظيمات المختلفة، فالأبحاث في الكتاب تحاول أن ترصد أنساق السلوك والمؤشرات التي يمكن تعميمها لتوظيفها لاحقا ضمن برامج مكافحة للتشدد، فالكتاب يتناول الجهاد بوصفه ظاهرة ثقافية تعنى بقيم العنف ورفض للمجتمع المادي، كما يناقش الكتاب السردية الجهادية بوصفها خلاصا من أساليب الهيمنة التي تفرضها المجتمعات المعاصرة، إلى جانب الأبعاد الروحيّة التي تحملها الشهادة والحكايات المرتبطة بها بوصفها تحول الشخص إلى أيقونة، وتأثيراتها النفسية والعقائديّة على الشخص بوصفها تخلصه من عذاب القبر وغيرها من الحكايات المرتبطة بجسد الشهيد حينما يغادر هذا العالم.

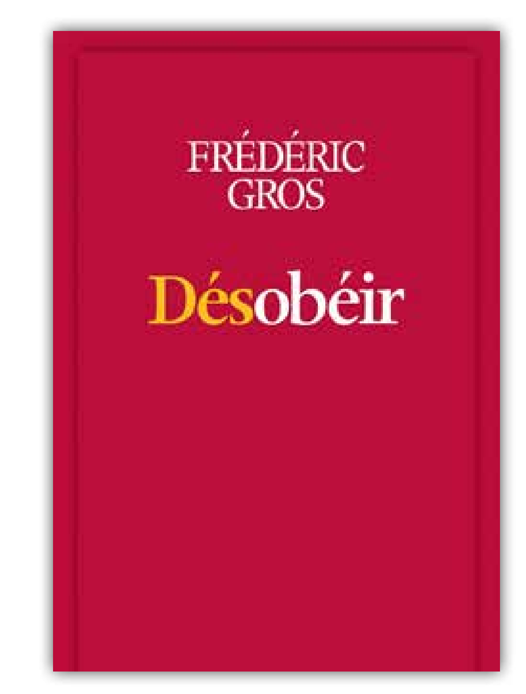
كاتب من سوريا مقيم في باريس



العصيان لمقاومة الطغيان

كتاب "العصيان" لفريديريك غروس

عبدالرحمان إكيدر



لجأت مجتمعات كثيرة إلى "العصيان" في مقاومتها للطغيان والاستبداد وكل مظاهر الفساد وتردي الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. إيمانا منها بأن هذه الوسيلة تشكل آلية ضغط لنيل الحقوق المسلوبة، وتحقيق مساعيها المنشودة. ويعتبر العديد من الباحثين أن ظاهرة "العصيان" لا يمكن أن توجد إلا داخل نظام ديمقراطي يتيح إمكانية الضغط المتواصل عليه حتى لا يحيد عن مساره في السعي إلى مزيد من الحرية والديمقراطية. لقد عُد "العصيان" بذلك غريزة إنسانية في حالة كمون، إنها أشبه ما يكون بحالة بركان لم تلتهب صهارته بعد. إنها ظاهرة تطرح مجموعة من التساؤلات المتشعبة، خصوصا بعد التحولات التي شهدها العالم في الآونة الأخيرة.

فلماذا نحن خاضعون جدا، على الرغم من أن دوافع الثورة هي بدورها كثيرة جدا؟

ولماذا نستسلم للقرارات الجائرة، ونقبل بكل بساطة ما قد يشكل ضررا لمصالحنا؟

أليس من حقنا مقاومة الطغيان بالعصيان؟

هي أسئلة تشكل محور العمل الأخير للمفكر الفرنسي فريديريك غروس المعنون بـ"العصيان" الصادر عن دار النشر ألبين ميشال سنة 2017. والكاتب هو من مواليد سنة 1965، متخصص في الفلسفة السياسية، ومتأثر بفكر الفيلسوف ميشال فوكو، من أعماله:

"فوكو والجنون" (1997).
"فوكو وشجاعة الحقيقة" (2002).
"فلسفة المشي" (2008).
"مبدأ الأمن" (2012).
"العصيان" (2017).

يحاول غروس في كتابه هذا الأخير إزالة الغشاوة التي تحجب عن أعيننا الرؤية، وذلك عن طريق فك الشفرات التي تطوق هذا المفهوم، وتحليل آلياته وأسبابه وتمظهراته. يفتتح الكاتب مؤلفه بالإحالة على الفصل الخامس من رواية "الإخوة كارامزوف" لدوستوفسكي والموسومة بقصة "مشايخ الرهبان"، التي تكشف عن تسلط الرهبان وطغيانهم ودور الأديرة في فرض ولاء الطاعة والامتثال المطلقين دون أن تكون هناك أيّ ردة فعل أو استنكار. جاء في هذا المقطع "فمن هو الشيخ على وجه التحديد؟ إنه السيد المطلق الذي يسيطر على النفوس والإرادات، ويحتوي في ذاته على جميع ما تجيش به نفوس مريديه من صبوات وأفكار. في حين يختار المريد شيخا لنفسه يتنازل عن حريته، ويلزم نفسه بطاعة مطلقة، ناسيا ذاته كل النسيان. والذي يختار هذا النظام القاسي، ويرضى بتعلم الحياة على هذه الطريقة الرهيبة، إنما يفعل ذلك بإرادته، آملا في أن يصل، بعد محن طويلة، إلى التغلب على ذاته". (دوستوفسكي، الإخوة كارامزوف، ص 62).

ينتقل بعد ذلك المؤلف لاستعراض تسلسل تاريخي للعصيان وتحليله من خلال استحضار النصوص المؤسسة التي تناولت الموضوع، متوقفا عند "مقالة في العبودية الطوعية" للكاتب والقاضي الفرنسي وصاحب النظرية الفوضوية إتين دي لابويسيه (ت. 1563). وفي هذا المقال يهاجم النظام الملكي المطلق والطغيان



بوجه عام لمكافحة الدكتاتور، ويؤكد أن الطغاة لديهم السلطة، لأن الشعب أعطاها لهم. وقد تمّ التخلي عن الحرية مرة من قبل المجتمع، وبقيت بعد ذلك متخلى عنها، وفضل الشعب الرق على الحرية وعلى رفض الهيمنة والانصياع. ثم ينتقل فريديريك إلى كتاب "العصيان المدني" للفيلسوف والشاعر الأميركي هنري ديفد تورو (ت. 1862)، الذي كان من أكبر المناهضين للعبودية في بلاده وسخّر حياته للدفاع عن العبيد الفارين من جحيم الاستغلال. ويعد تورو أول من استعمل مصطلح "العصيان المدني" ونظّر له. وقد عارض السياسة الأميركية من خلال رفضه دفع الضرائب، وقد كلفه ذلك الملاحقة والسجن.

يستعرض غروس كذلك بعض دعوات مجموعة من الزعماء والقياديين للعصيان، من ذلك: دعوة الزعيم الهندي غاندي العمال الهنود في جنوب أفريقيا إلى رفض إعطاء بصماتهم تطبيقا لقانون عنصري سنة 1906. ومن ذلك دعوته أيضا سنة 1930 المواطنين الهنود إلى مقاطعة الملح الذي كانت جبايته مصدرا هاما لخزانة السلطات الاستعمارية البريطانية. إضافة إلى دعوة الزعيم الأميركي مارتن لوثر كنغ في ستينات القرن العشرين إلى رفض الانصياع للقوانين العنصرية للولايات الجنوبية في أميركا، للمدافعة عن الحريات المدنية للأقليات.

يسعى غروس بعد هذا التسلسل التاريخي، إلى فهم أمثل وأوسع لهذه الظاهرة في وقتنا الحالي، إضافة إلى إعادة تعلم هذا الفعل، ذلك أن الأخبار التي ترد إلينا يوميا تظهر لنا بعضا ممن يشعلون الشرارة ويدقون ناقوس الإنذار، مثال ذلك "قضية سنودن"، دون أن ننسى تظاهرات المقاومة الجماعية (حركة "احتلوا وول ستريت" في نيويورك سنة 2011، واحتجاجات هونغ كونغ سنة 2014، والتي يشار إليها أيضا بـ"ثورة المظلات"، و"ليلة الوقوف" الفرنسية سنة 2016 ضد قانون العمل الجديد، إلخ.). لقد أفضى كل ذلك إلى ظهور أشكال جديدة للعصيان والتمرد. إن الأمر، إذن، يتعلق بجعل فعل العصيان في قلب الحياة البشرية وفي الأنظمة الديمقراطية. غير أن هذه الدراسة تتطلب العودة إلى تحديد مفهوم الطاعة والامتثال.

يقول غروس في هذا الصدد "لفهم ما يجعلنا نطيع، يجب علينا أولا أن نميّز بين مجموعة من المصطلحات، مثل: الخضوع، والموافقة، والانصياع، والالتزام، والتبعية... وعندها فقط يمكننا فهم مختلف الأشكال التي يتخذها العصيان: التمرد، والثورة، والعدوان، والعصيان المدني، والمعارضة المدنية، إلخ. إننا نطيع عادة بالخضوع الاجتماعي، لأن الطاعة تجمع، بينما العصيان يفرق. نحن أيضا نطيع من أجل الراحة وأحيانا المتعة، وكذلك لأننا لا نستطيع أن نفعل خلاف ذلك. فكيف يمكن للعبد في العصور القديمة، والعامل في القرن التاسع عشر، وأصحاب المديونية المفرطة اليوم، أن يلتزموا جميعا بالطاعة؟ ولكن في الوقت نفسه، وبالنسبة إلى الكثيرين منا، هناك عذر رائع ورائج "لا أستطيع أن أفعل خلاف ذلك". من المريح أن نقول إنه ليس لدينا خيار. لكننا نبالغ في تكلفة عصياننا. نحن نقبل الأشياء الرهيبة، ولكن نقول لطمأنة أنفسنا "في الأساس، إنها ليست لي"، أو "طُلب مني أن أفعل ذلك"، أو "على أيّ حال، كان آخر يفعل ذلك مكاني؟".



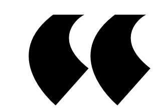
إن أولى المفارقات التي يكشف عنها غروس تكمن في أن المشكلة الحقيقية التي طرحها الفلاسفة وعلماء الاجتماع لم تكن في العصيان، وإنما عكس ذلك، في الطاعة المكتسبة بسهولة. لقد كتب ويلهم رايش قبل قرن من الزمان أن "السؤال الحقيقي ليس لماذا تمرّد الناس؟ ولكن لماذا لا يثورون؟" (ص 9). هذا السؤال أعيد طرحه من جديد وبصيغ مختلفة من قبل أجيال من المفكرين الاجتماعيين: منذ إتيان دي لا بويتي إلى ماكس ويبر وبيير بورديو متسائلين عن الذي يدفع الأنظمة السيادية على فرض الهيمنة والإخضاع.

يقول غروس "لقد قبلنا ما هو ليس بالمقبول"، ويستشهد بقولة بريمو ليفي "الوحوش موجودة، لكنها قليلة جدا لتكون خطيرة حقا. إن الرجال العاديين هم الأكثر خطورة، كما أن موظفي الخدمة المدنية على استعداد للاعتقاد والطاعة دون مناقشة" (ص 9). ويعلق فريدريك "إن أسباب عدم قبول الحالة الراهنة في العالم، في مسارها الكارثي، هي كثيرة جدا. وإن تهجئة كل منها سيفضي إلى سلسلة من الكوارث".(ص9). ولعل أبرزها أن الشعوب الخاضعة للاستبداد غالبا ما تركن إلى الخنوع والتخاذل وتتشبع بثقافة الطاعة، في حين تتفنن الأنظمة في مقاومة دعوات العصيان بتعمد تشويه منظميها عبر وسائل الإعلام المختلفة والمؤسسات الدينية التابعة للسلطة، وتصوير أنشطتهم بأنها نوع من التخريب، وليست مظهرا مشروعا للضغط السلمي على المسؤولين. إن المواطن يخضع خوفا، أو التزاما اجتماعيا، أو متعة، ولكن أيضا للهروب من مسؤوليته. وفي المقابل فإن العصيان لا يشكل أدنى تعارضا مع قيم الديمقراطية.

ويضيف غروس في هذا الإطار "إن الأخبار اليائسة تتراكم يوميا على مسامعنا، ولكن في كل مرة، يحصل المرء على انطباع بأننا نعتاد على الأسوأ". يقول والتر بنيامين، إن "الكارثة هي أن تستمر الأمور كما كانت". خذ الأزمة المالية العالمية الرهيبة لعام 2007. فقد قيل لنا إن كل شيء سوف يتغير، وأن النظام المالي سيتم تنظيمه، وسيتم الحد من الأرباح الوحشية ومن كل أصناف المضاربة. بيد أن كل شيء من ذلك لم يحدث، وبدأ كل شيء مرة أخرى كما كان (...) إن العصيان المستمر يعني



في هذا الكتاب الذي يسائل فيه الفيلسوف المستنير فريديريك غروس مفهوم "العصيان" بمختلف أبعاده وأشكاله ودوافعه، يخلص إلى أن الإحاطة بهذا المفهوم وفهمه الفهم الأمثل لا يتأتى إلا من خلال استحضار نقيض مفهومه؛ "الطاعة". لقد قدّم غروس مجموعة من الأفكار المرتبطة بهذه الظاهرة التي برزت بقوة في الآونة الأخيرة في حياتنا الاجتماعية



الثقة في الطرف الآخر، أي ما يُصطلح عليه بالصداقة السياسية. لكن واقع الحال يكشف تفكك شبكات هذا التضامن، ومع ذلك فإن ما أردت أن أظهره في هذا الكتاب، هو طرح إمكانية العصيان من صلب الموضوع السياسي، إنه طموح هذا الكتاب الذي يسعى إلى إزالة الغموض الذي يلف جميع مبرراتنا للطاعة والإطاحة بها. على الرغم من أن جميع معاهد التعليم تكرس وتكرر منذ أمد طويل أن إنسانية الإنسان لا تتأتى إلا من خلال الطاعة، وأما العصيان فهو ما يدل دائما على صحوة الإنسان الباعثة على الوحشية الفوضوية. إن تاريخ القرن العشرين أنتج أشكالا من وحوش الطاعة، مثل محاكمة إيخمان أو تجارب ميلغرام. وفي ظل هذه الظروف، ألا يكون العصيان هو السبيل الوحيد لإعادة اكتشاف الإنسانية؟ إن العالم يتحول بشكل فظيع إلى درجة أنه جعل من العصيان حالة طارئة مشتركة وحارقة، في الآن ذاته.

إن الفكر الفلسفي، في الوقت نفسه الذي يجبرنا على عدم الانصياع إلى الوضوح والعموميات، يجعلنا نعيد اكتشاف الشعور بالمسؤولية السياسية. ذلك في الوقت الذي يتم فيه تقديم قرارات الخبراء نتيجة للإحصاءات الجافة والحسابات المجهولة، يصبح العصيان تأكيدا للبشرية. وهذا الكتاب يدعو إلى الديمقراطية النقدية والمقاومة الأخلاقية.

في هذا الكتاب الذي يسائل فيه الفيلسوف المستنير فريديريك غروس مفهوم "العصيان" بمختلف أبعاده وأشكاله ودوافعه، يخلص إلى أن الإحاطة بهذا المفهوم وفهمه الفهم الأمثل لا يتأتى إلا من خلال استحضار نقيض مفهومه ؛ "الطاعة". لقد قدّم غروس مجموعة من الأفكار المرتبطة بهذه الظاهرة التي برزت بقوة في الآونة الأخيرة في حياتنا الاجتماعية. ويؤكد الكاتب على أن عصيان الآخر يمثل أولا، طاعة للنفس، وثانيا، إعطاء معنى لحرية المرء. فالعصيان ينبني على جملة من القيم النبيلة أساسها رفض الظلم والخضوع للطغيان والعمل على تعطيل هذه القوانين الجائرة، ومقاومتها وإزالتها بكل الوسائل السلمية.

كاتب من المغرب



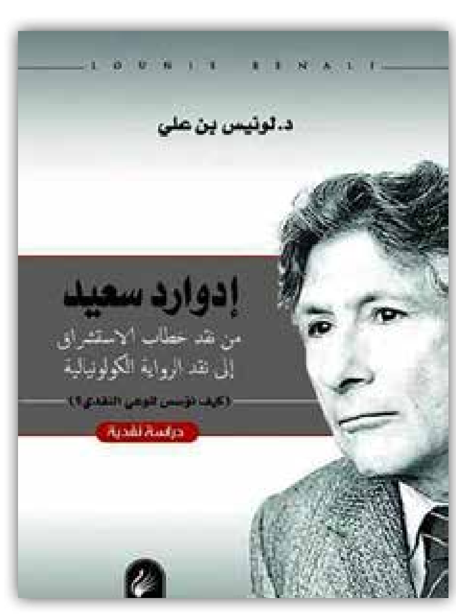
عمر شمة

خطاب الاستشراق وتجلياته

في الرواية الكولونيالية

مقاربة جديدة لنقد إدوارد سعيد


يسرى الجنابي



كتاب "الاستشراق" لإدوارد سعيد، الذي نشره باللغة الإنكليزية عام 1987، كتاب طليعي أحدث صدمة في أوساط المثقفين والأكاديميين في معظم أنحاء العالم، وأسهم في تدعيم أسس "النقد الثقافي" و"النقد ما بعد الكولونيالي". صدرت ترجمته العربية الأولى، التي أنجزها الناقد والأكاديمي كمال أبوديب عام 1981، ثم أعقبتها ترجمة محمد عناني عام 2006. وقد تجلى الاهتمام الواسع بالكتاب في الغرب والشرق (في مقدمته العالم العربي) في صدور كتب عديدة عنه، بلغات مختلفة، تفاوتت ما بين الدراسات الأكاديمية المتخصصة والدراسات الثقافية العامة، التي ناقشت أطروحته المركزية المتمثلة بأن الاستشراق "سلطة معرفية"، ومؤسسة إمبريالية قامت على تصورات (تمثيلات) أعادت تشكيل حقيقة الشرق على نحو مشوه، ومكّنت الغرب من السيطرة عليه. وبذلك فإن الاستشراق يُعدّ شكلا من أشكال العصاب التوهّمي، ومعرفة من نمط مختلف عن المعرفة التاريخية العادية، وجوهره التمييز الذي يستحيل اجتثاثه بين الفوقية الغربية والدونية الشرقية.

من بين هذه الكتب، التي أيد بعضها أطروحة سعيد، وحاول بعضها الآخر نقضها "من أجل النهم إلى المعرفة: المستشرقون وأعداؤهم" للبريطاني روبرت إيروين، "قراءة في الاستشراق: سعيد والمسكوت عنه" للأميركي مارتن فاريسكو، "إدوارد سعيد: دراسة وترجمات" لفخري صالح، "إدوارد سعيد ناقد الاستشراق" لخالد سعيد، "إدوارد سعيد ونقد تناسخ الاستشراق: الخطاب، الآخر، الصورة " لوليد الشرفا، "الاستشراق عند إدوارد سعيد: رؤية إسلامية" لتركي بن خالد الظفيري، "إدوارد سعيد: من تفكيك المركزية الغربية إلى فضاء الهجنة والاختلاف" إعداد وترجمة محمد الجرطي، "الصوت والصدى: مراجعات تطبيقية في أدب الاستشراق" لغسان إسماعيل عبدالخالق، و"إدوارد سعيد: من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية" للونيس بن علي. كما أصدرت الجامعة الأميركية في القاهرة عددا خاصا من مجلة الأدب المقارن "ألف" عن إدوارد سعيد بعنوان "إدوارد سعيد والتقويض النقدي للاستعمار"، شاركت فيه نخبة من كبار المثقفين العرب والأجانب، وحذت حذوها مجلات عربية عديدة.

كتاب لونيس بن علي من أحدث الكتب الأكاديمية عن إدوارد سعيد، صدر مؤخرا عن منشورات ميم في الجزائر، ومؤلفه ناقد وأكاديمي جزائري يعمل أستاذا للنقد الأدبي والأدب المقارن في جامعة بجاية، وله مجموعة إصدارات، منها "الفضاء السردي في الرواية الجزائرية"، و"تفاحة البربري: قراءات نقدية مفتوحة". يتناول بن علي في الكتاب الخطاب المعرفي والنقدي عند إدوارد سعيد؛ مؤكدا أن فكرته تتأسس على الإحساس بالحاجة إلى فكر سعيد الذي جابه به الإمبريالية الغربية، بكل جرأة وشجاعة، من أجل فهم آليات اشتغال الثقافة والفكر الغربيين، في ظلّ استمرار الوعي الإمبريالي، الذي مازال يتحرّك داخل إطار المشروع الإمبراطوري، رغم أنّ الشكل التقليدي للاستعمار قد ولّى زمنه، بعد حركات الاستقلال الوطني التي شهدها التاريخ المعاصر منذ خمسينات القرن العشرين.

إنّ كتابات إدوارد سعيد، بحسب بن علي، تحتفظ بتوهجها النقدي، سواء على صعيد ابتكار أدوات جديدة لقراءة الخطاب الإمبريالي (الاستعمار، العولمة، الإمبريالية الاقتصادية.. إلخ) أو على صعيد الأهداف الإنسانية التي كان يروم إليها، وعلى رأسها استعادة هويات الأطراف لكياناتها المستبعدة تاريخيا، وكذا تبني مشروع المقاومة الثقافية في وجه الغطرسة الإمبريالية الغربية، التي مازالت حبيسة جشعها التاريخي والجغرافي.


بشير بدوي

حاول بن علي، في هذا الكتاب، إبراز أهم الأفكار التي اشتغل عليها إدوارد سعيد طيلة حياته المعرفية الصاخبة بالسجالات المعرفية في قلب الإمبريالية الغربية، فحصرها في ثلاثة محاور أساسية: المحور الأول تعلّق بإبراز الرؤية النقدية لإدوارد سعيد في نقده للاستشراق الغربي، فقد طوّر منهجا حفريا في نقد الاستشراق بوصفه خطابا؛ مبرزا مسارات التلاقي بين المعرفة الاستشراقية بالسلطة الإمبريالية، سواء أتعلق الأمر بالاستشراق العلمي أم بالاستشراق الرمزي. وقد بين المؤلف الاستفادة التي ظفر بها سعيد وهو يتعامل مع المنظومة المفاهيمية عند ميشال فوكو، صاحب المنهج الأركيولوجي الذي بيّن ما للخطابات من سلطات.

أما المحور الثاني، فكان منصبا على تفكيك جدلية العالم والنص، من خلال الموقف النقدي الصارم الذي أبداه إدوارد سعيد من النظريات الأدبية- النصية تحديدا - التي أسهمت، من خلال نزعتها النصية، في تجريد الممارسة النقدية من بعدها التاريخي، بل وأسهمت في تعزيز حضور الوعي الديني داخل الثقافة، حتى أنّ النقد الجامعي تحوّل إلى نوع من الحقل اللاهوتي الذي يضم مجموعة من الحواريين. في هذا المحور، ينبثق بوضوح مفهوم "الوعي النقدي" الذي عرّفه إدوارد سعيد بأنه وعي مقاوم لأي شكل من أشكال تغريب الثقافة في المجتمع باسم النصية تارة، وباسم العلموية تارة أخرى. بل إن المسار الحقيقي للنقد أن يكون علمانيا، أي قادرا على إدراك العلاقات بين المعرفة والنصوص بالسلطة مهما كان شكلها، وبذلك نقدها وفضحها.

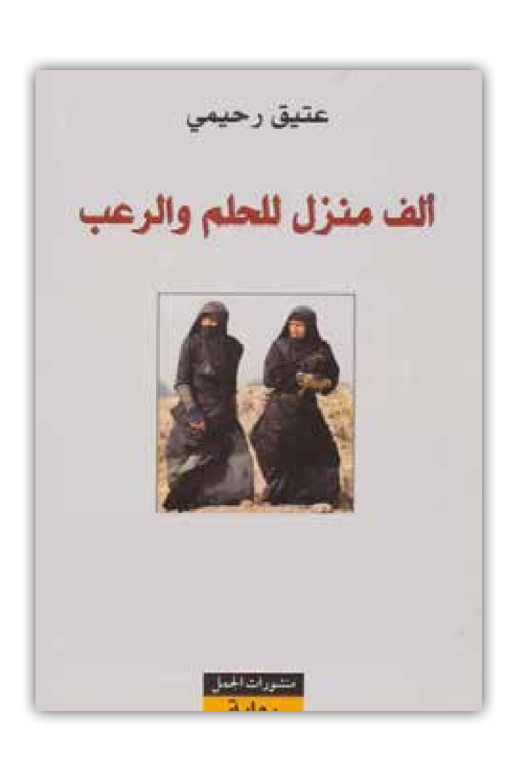
واشتغل المؤلف، في المحور الثالث، على علاقة السرد بالإمبراطورية من جهة، انطلاقا من أن الرواية الأوروبية لم تكن بريئة تماما من النزعة الاستعمارية، بل كانت مواكبة لأطروحاتها، ومجسدة لها. ومن جهة أخرى، أبرز أهمية السرد- وتحديدا ما يسمى بالسرد المضاد- في منظومة إدوارد سعيد النقدية؛ فقد رأى أن السرد لم يعد محايدا، بل هو أداة من أدوات تحرير الوعي من سلطة الخطاب الاستعماري.

كاتبة من العراق

أسئلة أفغانستان وكوابيسها

"ألف منزل للحلم والرعب" لعتيق رحيمي

محمد حيّاوي



على الرغم من قلّتها وعدم تفرغ كاتبها للفن الروائي بشكل محدّد وانشغاله بالسينما وصناعة الأفلام، إلّا أنّ روايات الكاتب الأفغاني عتيق رحيمي استطاعت أن تلفت الأنظار وتحقق الانتشار الواسع في السنوات الأخيرة، لا سيّما بعد فوز روايته الرائعة "حجر الصبر" بجائزة الغونكور الفرنسية الشهيرة، على الرغم من قصرها (لا تتجاوز الثمانين صفحة)، وهي لا تكاد تختلف كثيرا عن رواياته الأخرى لجهة الأسلوب والتقنية الروائية واللغة، ولعل ذلك متجسد أكثر في روايته المهمة الأخرى "ألف منزل للحلم والرعب" التي صدرت طبعتها العربية عن دار الجمل بترجمة إسكندر حبش.

ترصد الرواية اختلاجات وكوابيس وأحلام الشاب "فرهاد"، وهو طالب يبلغ من العمر واحدا وعشرين عاما، يعيش في كابول في فترة أواخر السبعينات، وعلى وشك أن تتغير حياته إلى الأبد، عندما يقرر السهر لدى أحد أصدقائه الذي يخطط للهرب إلى باكستان، فيتعرض للضرب بطريقة وحشية على أيدي مجموعة من جنود حفيظ الله أمين الذي سيطر على البلاد في انقلاب عسكري بدعم من الاتحاد السوفييتي آنذاك، ويظل فاقدا للوعي ومرميا في أحد المجاري فترة طويلة، وعندما يستعيد وعيه يكتشف أن ثمّة امرأة جميلة قد جرّته إلى منزلها خلسة لتنقذه من الموت، وبمرور الأيّام ونتيجة لرعايتها والرحمة التي تبديها في التعامل معه يقع في حبّها، لكن هاجس الخوف من الجنود والموت المتربص به يظل يلازمه، فيخطط للهرب إلى باكستان بأيّ طريقة.

الحكاية تبدأ بكابوس

يستخدم رحيمي نثره السلس والعميق في آن واحد لإدخال القارئ إلى أعماق العقل والعواطف المتكسرة والانفعالات النفسية المضطرمة لبطله، راصدا بواسطة ذلك كلّه خلفية الأحداث المتداخلة التي أوقعت بلده بين براثن الدين والمكائد السياسية للقوى العظمى في العالم.

يقول رحيمي في معرض توصيفه لعمله الروائي: عندما كنت في سن المراهقة كان يلازمني كابوس متكرر أجد نفسي فيه محاصرا داخل جسدي. وأشعر بأن على شخص ما إنقاذي، لكن لا أحد يسمع صراخي، وفي نهاية المطاف أستيقظ وأنا أرتجف وأتخبط بعرقي، ومن ثم الوقوع في براثن الأسئلة المحيّرة عن حقيقتي وأين أنا؟ وما الذي يحدث لي؟ وبعد بضع سنوات، قرأت شرحا فسيولوجيا مقنعا عن مثل هذه الاعتمالات على الصعيد الشخصي، لكن لم أجد حتى الآن تفسيرا واحدا لانزلاق بلدان بأكملها في الأهوال المتكررة. كما يحدث لبلدي أفغانستان بتدحرجها المتواصل نحو قاع الظلام والإرهاب مرارا وتكرارا.

لقد تمكن رحيمي من الفرار في النهاية، ليجد في منفاه فرنسا لاحقا تحليلا مرضيا للهلوسات الفردية والجماعية التي عانى منها هو ومواطنوه، ليجسد ذلك بطريقة أخرى في "ألف منزل للحلم والرعب" في محاولة لفهم أهوال تجربته.

تدور أحداث الرواية أواخر العام 1970 عندما كانت العاصمة كابول تشهد المزيد من الانتكاسات والاضطرابات، بعد أن استولى حفيظ الله أمين الماركسي القويّ على السلطة، وأثار موجة من الاستياء وردود الأفعال نتيجة لموقفه المناهض للإسلام في بلد تقليدي مازال يرزح تحت أستار التخلف والأمية ونفوذ رجال الدين المتشددين.


عدنان عبد الرحمن

يقول رحيمي مكررا توصيف بعض قدامى الصوفيين "إنّه في مثل هذه الأوقات يعرّش الجنون برأسك وتجثم الكوابيس على صدرك ويصبح أملك الوحيد هو الصلاة".

يكتشف الراوي فجأة نفسه مطلوبا للسلطة لكنّه لا يعرف لماذا، وليس لديه أي أمل في النجاة، بعد أن يُدان تعسفا. يلتقط رحيمي بخبرة الروائي الحريف تلك اللحظة من عدم الفهم وتبلبل الإدراك، عندما يضرب جندي ما بعقب بندقيته البطل "فرهاد" ضربا مبرحا ولا أحد يمنعه، ليتغير مصيره كليّا، بعد أن يدرك بأنّه لا يمكنه العودة إلى دياره أو رؤية أمّه وأخواته، وأنّه أصبح جزءا من النفوس الضائعة، كما يرد في النص.

وعلى الرغم من أن الزمن الافتراضي لأحداث الرواية لا يتجاوز بضعة أيّام، إلا أن رحيمي تمكن بواسطتها من تجسيد حجم الخراب والمأساة في بلاده، كما يستعرض التاريخ الحديث لأفغانستان التي مزقتها الحروب والصراعات الداخلية، من خلال السرد العميق لتلك الاضطرابات والتهديد الوجودي للإنسان.

إن عذابات "فرهاد" واختلاط الرؤية في عقله إلى درجة تقترب من الجنون، ومحاولة تفسيره لما يحدث للروح أثناء الحلم والهلوسات الصوفية في المساجد والضرب المبرح الذي تلقاه ورغبته الدفينة في "مهناز" الأرملة الجميلة التي أنقذته، كلّها تفصيلات مربكة ومحيرة في الحقيقة، لكن "ألف منزل للحلم والرعب" تبقى أعمق من هذا كلّه، لأنها تتصدى لعدم قدرتنا على تمييز الواقع عن الحلم والحدّ الفاصل بينهما.

الرواية تقع بحدود مئة وستين صفحة ويمكن أن تُقرأ بجلسة وحادة، لما يتميز به نثر رحيمي من سلاسة وقوة، على الرغم من خلوها تقريبا من الوصف الفضفاض، وهي بمثابة رحلة غامضة في عقل البطل "فرهاد" وتحولاته المتواصلة بين الحلم والواقع، بطريقة لا تترك مجالا للقارئ للشعور بالملل، لا سيما عندما يبدو الحلم أكثر واقعية من الحياة والنضال الوجودي بطريقة مغايرة تماما لطرح السؤال، فيما إذا كان العيش في كابوس متواصل أفضل من عدم العيش على الإطلاق. إن هذا الخيار القاتم يؤكد معركة الإنسان الوجودية في بلد مثل أفغانستان.

"ألف منزل للحلم والرعب" تترك صدى عميقا في النفس وتجعلنا نتساءل حول ما إذا كان عتيق رحيمي قد كتب رواية أم قص لنا حلما أم جسد لنا كابوسا؟

كاتب من العراق مقيم في هولندا

العنف وتشوهات الحداثة

"لعنة ميت رهينة" لسهير المصادفة


ممدوح فرّاج النّابي



دخلت الكاتبة سهير المصادفة الرواية من باب الشعر، بعد أن أصدرت ديوانين هما «هجوم وديع» و«فتاة تجرب حتفها» ثم توالت أعمالها الروائية فأصدرت خمس روايات هي «لهو الأبالسة» 2005، و«ميس إيجيبت» 2008، و«رحلة الضباع» 2012، و"بياض ساخن" 2016 وأخيرا "لعنة ميت رهينة" 2017. تعمد الكاتبة في مجمل أعمالها الروائية إلى المراوحة بين التاريخ والواقع في تضفيرة لا تنسب الرواية إلى المرويات التاريخيّة وفي ذات الوقت لا تبعدها عن واقعها وقضاياه الملغزة. وهو الأمر الذي صبغ أعمالها بلا استثناء بصبغة تجمع بين عمق الفكر مع جمال الطرح؛ حيث الوعي بإشكاليات واقعها دون إغراق في التفاصيل، أو حتى تبني آراء أيديولوجية أو شعارات زاعقة، على الرغم من عظم القضايا التي تطرحها في أعمالها.

لا تنفصل العوالم التي مرّرتها في رواياتها السابقة عن عوالم روايتها الجديدة "لعنة ميت رهينة" 2017 الدار المصرية اللبنانية، فثمة رؤية تنحاز للوطن وقضاياه الشائكة. ففي الرواية ثمّة إدانة لمن أساؤوا لأوّل عاصمة في مصر، أو من كانوا سببا في ضياع ثروات هذا البلد، وتركوه نهبا للتجّار والسماسرة ولصوص الآثار. كما تتماثل الرواية في خطها السردي الرئيسي مع باقي الروايات السابقة في انحيازها التام للمرأة، فتجعل من يدافع عن الوطن وهويته وآثاره امرأة "نور" التي تحمل هجينا من هويات متعددة، ومع هذا فدافع الغيرة على الوطن وتراثه هو ما قادها إلى التفكير في الانتقام كما بدا في تساؤلها "ماذا لو دفنت كل من أساؤوا إلى ميت رهينة في هذه المقبرة؟". وهو سؤال في الحقيقة إشكالي، يضعنا أمام فكرة العنف التي انتهجها ملاك الحقيقة المطلقة (بتعبير مراد وهبة)، ومن ثم أغرقوا الآخرين في الجحيم.

تدور أحداث الرواية في قرية ميت رهينة التي كانت أقدم عاصمة في مصر، وهي قرية كما يصفها السارد "غارقة في الأسرار" فمع أنها "قرية تشبه المدينة، ومدينة تشبه القرية" إلا أنها في النهاية "لا تشبه إلا نفسها". قد تبدو القرية في معناها العميق استعارة جزئية لمصر، فحسب الصورة التي وصفتها بها نور لأبيها تتماثل القرية مع صورة مصر في كليتها "ما الذي يغري الغرباء في ميت رهينة؟ يحيرني تكالب الغرباء على هذه البقعة من الأرض، يأتون إليها هاربين من ظلم إخوتهم أو غزاة أو حتى عاشقين؛ فتكرمهم وتأويهم ولكنهم لا يتركونها إلا وهي مجروحة ومغتصبة ومنهكة القوى، ما الذي يغريهم فيها منذ أهدت تاريخهم فجره؟" (ص 181). وعبر التداخل بين القرية والرمز الذي تمثله ترصد الرواية المتغيرات التي حدثت في المجتمع المصري على مدار الخمسين سنة الأخيرة منذ الانفتاح وصولا إلى الثورة بتتبع أسرة من ثلاثة أجيال مختلفي الهويات، فالأب أدهم الشوّاف شاعر قادم من بلاد الحجاز وقع في غرام الفتاة "هاجر" التي رأها (لاحظ ثنائية الثراء / الفقر، ودلالتها) وما غادر المكان حتى تزوج بها. ثمّ يأتي الجيل الثاني في صورة الابنة ليلى الشوّاف وقد حملت نواة خليطة تجمع بين الهوية المصرية والسعودية، فتتعلق هذه الابنة المتمردة بما شكلته جيناتها بالدكتور نورالدين ذي الفكر الغربي، وصولا إلى الجيل الثالث نور الابنة من علاقة ليلى بالحبيب الأميركي نورالدين. وهي ثمرة هذا المزيج العجيب من الهويات المختلفة ومن ثم كان لها أثرها في تشكيلها الذي انتهى بالفكر التدميري. من خلال هذه الأسرة وتشابكاتها


عدنان عبد الرحمن

أو صراعاتها في ما بينها حيث الهويات لم تمتزج أو تستقر؛ فليلى على علاقة سيئة بهاجر الأم، والابنة تُعامل الأمّ بنفور بل هي أقرب إلى الجدة من الأم، وكذلك علاقة ليلى المتوترة دوما بعبدالجبّار، ترصد الرواية أثر سياسات الانفتاح التي دفعت بأراذل القوم إلى قمته كما في حالة عبدالجبّار أيوب بعد أن عرف الطريق إلى بورسعيد، فأغرق القرية بالبضائع المهربة، وهو ما أبدل هويتها، فصار أفرادها استهلاكيين لهذه المنتجات بعدما كانوا منتجين، كما ترصد في ضوء هذا الصعود ما حلّ على تركيبة الأفراد من تغيرات في نمط حياتهم بقابليتهم للجديد فأخذوا "يغسلون أسنانهم بفرشاة الأسنان والمعجون، ... وهجرت نساؤهم القميص الساتان الأحمر الإنكليزي والألبسة الدمور ولبسن الألبسة الحريرية" (الرواية: ص 51). وأيضا انتشار المخدرات بين فئات الشباب، والسرقات التي تجاوزت السرقات العادية إلى سرقات مقدرات البلد وبيع الآثار، وبالمثل انتشار دعاة التطرف حتى لو ارتدوا الملابس الحديثة كما في صورة الشيخ خالد الطوبجي وما فعله بحرق المكتبة الثقافية.

العنف وتشوهات الحداثة

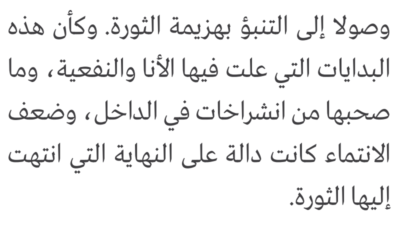
لم تنج الشخصيات من هذه المتغيرات، فمالت جميعها إلى الشخصية الضدّ باستثناء عبدالجبّار وصلاح ونور، فتميّزت شخصياتهم بأنها إشكالية، وإن كان الأول والثاني تحولا إلى ضد في النهاية، في حين قاومت نور كل الضغوط الخارجية، أما بقية الشخصيات فجميعها سقطت تحت تأثيرات فداحة المال الخليجي، ثم أثر العولمة الغربية، وما أحدثته من تشوهات ليس فقط على مستوى العلاقات حيث ساءت علاقة ليلى بنور ابنتها، وإنما في حالة التغريب التي بدأت عليها الشخصيات، فنور منهمكة بهذه التكنولوجيا إلى حدّ الإدمان، وتحولت من فتاة عبقرية إلى سفّاحة أعطت لنفسها سلطة المحاسبة والعقاب، وليلى انقادت في سلوكها وعلاقاتها خلف هذه العولمة، فعاشت في القرية وكأنها أوروبية.



وأكثر ما يلفت الانتباه في الرواية هو الميل إلى العنف في حسم مواقف وقضايا الشخصيات. وموقف السارد هنا وهو ينحاز لموقف البطل، يتوازى مع موقف المؤلف الضمني إزاء هذه القضايا المهمينة على النص من رفض ما آلت إليه أوّل عاصمة من إهمال، حيث الزبالة تحيط بالمكان في صورة مقززة، علاوة على ترك المكان العامر بالآثار والكنوز بلا حماية نهبا للصوص وسارقي أمجاد وتاريخ الأمم، هو موقف حضاري بامتياز. ويبدو هو الدافع إلى اللجوء إلى العنف كحل بديل للتخلص من هذا الكابوس، حتى في امتثاله لنسق الجماعة وليس لنسق الدولة الحاكمة والاحتكام لقانونها الذي ينصاع إليه الجميع.

في الحقيقة ما انتهى إليه صلاح هو حل انهزامي، حتى وإن كانت نور طلبته وحلمت به. فقد حوّله إلى بطل إشكالي كما كان يبدو عليه من قبل بأفعاله التي قاوم بها حالة الجهل في القرية فأسهم في إنشاء مركز ثقافي، كما أنه وقف ضد محاولات الدكتور خالد الطوبجي، وسعيه لاستبدال الهوية الدينية السمحة لأهل القرية بأخرى عنيفة غير مسالمة لا تقبل الآخر، ومن ثم يأتي التساؤل الاستنكاري: كيف تحول إلى بطل ضد، اكتفى بالحل السهل، وهو المثقف والحارس لتاريخه بدليل أنه ترك كلية الطب والتحق بقسم التاريخ في كلية الآداب؟ ونظرا لأن العنف لا يحقق السلام فطاردت عقد الذنب أدهم الشوّاف، بعدما قتل المهندس عمّار المصري. ولم يتخلص من وطأة الذنب حتى مات وشعر بأن المهندس عمّار سحب روحه معه وهو يقاومه، وبالمثل لهيب النار سيطارد صلاح في صورة كابوس حتى آخر يوم في عمره، وهو بمثابة انتصار لنسق القيم. فمع الفعل الذي خالف القيم إلا النسق المهمين هو الفاعل فمات الأول دون أن يعرف أحد سببا لمرضه الذي قضى عليه، بعد أن نحل جسده وانزوى، أما صلاح فيعيش في مطاردة مع الكابوس.

الصّراع الخفي



صورة المرأة في الرواية لم تكن سلبية بالمرة كما في نموذجي ليلى التي هربت من واقعها، وهاجر التي انكفأت على نفسها فـ"عادت لترتدي عباءات سوداء تشبه جلابيبها الفلاحية التي كانت تجلس بها على الأرض إلى جوار أرجوحة أبيها"(ص: 167) بل أصابها ما يشبه الهرم فلم تعد تفرق بين داليا صديقة صلاح ونور حفيدتها. فتنادي داليا على أنها حفيدتها نور. في مقابل هذه النماذج كانت داليا صورة للفتاة الحيوية والقادرة على التغيير من نفسها لأجل الحب، وبالمثل كانت هند القاضي زوجة عبدالجبار نموذجا لمرأة هذه البيئة التي تنتصر على مواجع الحياة، فهند أولا منحت عبدالجبار قدرا من الوجاهة بعد مصاهرته لعائلتها، ثم في تماسكها عندما فقدت في شهر واحد زوجها واثنين من أبنائها، فقد كانت ما زالت لديها "القدرة على الحياة، وعصر مباهجها حتى القطرة الأخيرة".

تنتهي الرواية على عكس بدايتها فالسارد العليم يبدأ الاستهلال بجولة يصطحب خلالها المروي عليهم إلى القرية التي هي محور مركزي لاستهلالات الوحدات العشر المكونة للرواية، وأيضا للأحداث فبها تبدأ وإليها تنتهي وإن كانت ثمة تقاطعات مكانية إلا أن أماكن الانتقال تعود في النهاية إلى ذات البؤرة (ميت رهينة) وعلى الأخص قصر هاجر الذي وصفته بأنه القصر المسخوط، وكأن السارد يريد لا فقط أن يجعل من هذه المنطقة التي كانت أقدم عاصمة في مصر، بؤرة حدثية وإنما يريد أن تكون نموذجا مصغرا للوطن، فيحلّ عليها بتكويناته وأشخاصه والتغيرات التي أحلت عليه بفضل تعدد السياسات، فالأحداث تبدأ من عام 1975 مع بدايات الانفتاح وتصل إلى العام الحالي مع عيد رمضان، فتقطع بذلك مسيرة أربعين عاما فارقة تبدأ بالانفتاح الذي كان عاملا أساسيا في تغيير هوية القرية وسكانها ممثلا في عبدالجبّار الفقير المعدم الذي صار من أصحاب الأموال والعقارات، وصاهرته العائلات الغنية، وصولا إلى التنبؤ بهزيمة الثورة. وكأن هذه البدايات التي علت فيها الأنا والنفعية، وما صحبها من انشراخات في الداخل، وضعف الانتماء كانت دالة على النهاية التي انتهت إليها الثورة.

الراوي العليم المهمين على السرد، يروي عبر خطابين؛ الأول خطاب مباشر، فيأخذ الراوي المروي عليهم في مشهد الاستهلال عبر عدسته في جولة، حيث تتحوّل حركته إلى حركة مشابهة لحركات آلة التصوير أو الكاميرا في الفيلم التي تقدم مسحا تتابعيا لمشهد معين. فيصير الراوي رفيقا غير منظور، بتعبير أوسبنسكي، للقارئ، وهو يقودنا في طريق القرية محددا لنا مسالكها ودروبها فيقول منبها "سيجد تقاطع طرق" أو يشير إلى المكان البؤرة هكذا "هذا هو الطريق المؤدي إلى قصر ليلى الشوّاف" أو نتوقف مع المسرود عنه فيشير إلى أن "نسوة يحملن على رؤوسهن أكياس القمامة أو دلاء المياه المتسخة ليلقينها في ساحة معبد بتاح"، وكذلك ما تتغاضاه "ستجري خلفه (أي الغريب) أنصاف حلقات من الكلاب الضالة تنبح في شراسة فقط لكسر مللها، ولكنها لن تؤذيه ولن تهتش جسده" فقد أعطى الراوي العليم لنفسه حرية الحجر على رؤيتنا كقراء أو مروي عليهم للمكان وفق داخلنا، بل والأغرب أن هذه السلطة التي يمتلكها تجعلنا نبقى أسرى رؤيته هو. أما الخطاب الثاني فهو خطاب غير مباشر يعيد فيه إنتاج فعل التواصل الشفوي، فيمزج رؤيته هو برؤية الآخرين.

في الأخير نحن أمام عمل مكتوب بحرفية عالية، وأيضا مثقل بأفكار عميقة، طرح قضايا وطنه بجرأة ودافع عنها بتحيز ومغالاة بعض الشيء. لكن يبقى الأمل في الثقافة كحصن أخير ومشعل قادر على اجتثاث جذور الكراهية والحقد.

كاتب من مصر

ديتو أحمد علي

فلسطين والمشرق العربي
بين علم الآثار والكتاب المقدس لهانس فوروهاجن

ناهد خزام



في كل أزمة تدار حول هوية القدس، يخرج علينا قادة الكيان الصهيوني ليؤكدوا للعالم حقهم التاريخي في فلسطين، وفي القدس تحديدا، زاعمين أنها عاصمتهم منذ آلاف السنوات. وهم يستشهدون على ذلك في الغالب بنصوص من التوراة، أو أحيانا بأبحاث يصفونها بالأثرية. وقد نجحت آلة الإعلام الصهيونية بالفعل في استبدال الحقائق العلمية والتاريخية بهذه التفسيرات الدينية وتصديرها إلى الغرب اعتمادا على تيار ديني مسيحي مؤمن بمثل هذه التفسيرات. لذا فقد أصبحت فكرة إحلال شعب غريب مكان أصحاب الأرض الأصليين فكرة سائغة لدى شريحة واسعة من الغربيين. وهو أمر لا يستند في الغالب سوى على مرجعيات دينية وحكايات تاريخية ملفقة ومدسوسة. فمعظم الأبحاث المتعلقة بتاريخ فلسطين والتي يستشهد بها قادة الكيان الصهيوني هي في الواقع استشهادات واهية لا أصل لها في علم الآثار ولا أي علم آخر.

هكذا يؤكد الباحث السويدي هانس فوروهاجن في كتابه "الكتاب المقدس وعلماء الآثار" والذي تمت ترجمته أخيرا إلى العربية عن دار الكتب خان للنشر في القاهرة تحت عنوان "فلسطين والشرق الأوسط بين علم الآثار والكتاب المقدس»، وترجمه سمير طاهر.

يعد هذا الكتاب دراسة تاريخية عميقة لتاريخ المنطقة من منظور مختلف. من هنا تأتي أهميته وتقديمه إلى المثقف العربي وضرورة قراءته، ليس فقط لأهمية وحداثة المعلومات التي يتضمنها، وإنما للمثال الذي يقدمه في البحث العلمي في التاريخ. فهو دراسة قيمة تعتمد، أولا، على نتائج البحث العلمي المباشر بالدرجة الأولى، وثانيا أنها جاءت نتيجة خلاصة استعانة بعلوم عديدة، منها الأركيولوجي والإنثربولوجي والجيولوجي، إضافة إلى علم التشريح والعلوم الطبية الأخرى.

المحور الرئيسي للكتاب هو التضاد بين الإيمان والمعرفة، بين حكايات الكتاب المقدس ومكتشفات علماء الآثار، وكما ذكر المؤلف في مقدمته، فالكتاب "بحث في القصص الدينية في ضوء نقد المصادر، لكن بما أن الشرق الأوسط هو المسرح الذي دارت فيه تلك القصص، فقد تطلب الأمر التنقيب في ماضي هذه المنطقة، وتتبّع دور الدين في السياسة والمجتمعات التي مرت بها؛ الأمر الذي جعل من هذا العمل، إضافة إلى تخصصه الأصلي، كتابا في تأريخ منطقة الشرق الأوسط". ومن الفصول التي يتضمنها الكتاب: الكتاب المقدس، العهد القديم، رواد علم الآثار، أرض الميعاد، الإسرائيليون، الفلسطينيون، داود وسليمان، هيكل أورشليم، حائط المبكى، لفائف البحر الميت، حركة يسوع، ومعركة أورشليم.

يقول فوروهاجن في مقدمته للكتاب، الذي استغرق العمل عليه خمس سنوات كاملة وصدر باللغة السويدية عام 2010 "لقد قرأنا وحللنا التاريخ اليوناني والروماني، ولكننا لم نحقق أبدا في التوراة كمصدر لعلم التاريخ، حيث تركنا ذلك للاهوتيين. وهذه هي الهوة في علم الآثار الكلاسيكي التي أحاول الآن أن أسدها. غير أني أتمنى أن يوسع كتابي هذا من معرفة أولئك الذين كانوا يتوقعون 'موت الدين'، والذين يكتشفون الآن، مندهشين، 'عودة الدين' لدى كل من اليهود والمسيحيين والمسلمين على حد سواء".

أسانيد ملفقة

اللافت هنا كما يثبت المؤلف أن تلك الأقاويل التي يتم إلباسها لباسا علميا ما هي إلا تلفيقات تورط فيها بعض علماء الآثار الممولين من منظمات وكيانات مرتبطة بالصهيونية العالمية، وهي أبحاث بعيدة كل البعد عن تصنيفها بالعلمية، وعمل عليها في الغالب أثريون أو باحثون مؤمنون برواية الكتب المقدسة لما حدث في هذه الأماكن. يكشف الكتاب الغطاء عن تلك الأكاذيب والأبحاث الملفقة التي تم الاستناد إليها على مدار عقود طويلة، ويروج لها الكيان الصهيوني كحقائق غير قابلة للنقاش. ويذكر المؤلف في هذا الكتاب أن أهم ممولي الحفريات الأثرية، على سبيل المثال، هما مركزا شالم وإلعاد، وهما منظمتان يمينيتان تعملان بشكل علني على تهجير الفلسطينيين، وتتركز جهودهما على حائط المبكى وقلعة داوود وهيكل سليمان، على الرغم من قلة المعطيات الأثرية المنتمية إلى تلك الفترة المزعومة، حتى أنه يفجر مفاجأة، بأن حائط المبكى الذي يزعم اليهود أنه الأثر الوحيد الباقي من هيكل النبي سليمان، ليس سوى جزء من معبد الملك هيرودس.

يقول الكاتب أن الجيل الأول من علماء الآثار الذين نشطوا في فلسطين كانوا على يقين بأن تنقيباتهم ستعطي دليلا على أن الكتاب المقدس على حق، "لقد كانوا يحفرون بالمجرفة في يد والكتاب المقدس في اليد الأخرى، وكانوا يفسرون القطع الأثرية التي يعثرون عليها بما يتفق ونصوص الكتاب المقدس. ولهذا مر وقت طويل قبل أن يتوصل علم الآثار في فلسطين إلى قياس علمي حديث. كما أن علم الآثار في فلسطين كان، أكثر منه في أي مكان آخر، متأثرا، وأحيانا محكوما، بالسياسة الدولية والسياسة القومية" ومن بين أبرز الأمثلة التي يذكرها الباحث على هذا الخلط والتلفيق ما يعرف بحفريات صخرة ماسادا (قرية مسعدة)، هذه الحفريات التي جرت في ستينات القرن الماضي والتي تم خلالها الكشف، كما قيل وقتها، عن عظام بشرية لرجل وامرأة وطفل داخل إحدى القلاع الأثرية، وهو ما يتفق مع رواية المؤرخين الصهاينة عن واقعة حصار القلعة بما فيها من يهود من قبل الجنود الرومان، واختيار اليهود المتحصنين فيها الانتحار على الاستسلام. وتم حينها الاحتفاء بهذه البقايا واللقى الآدمية، كما شيعت العظام ملفوفة بالعلم الإسرائيلي وسط دعاية غير مسبوقة، واعتبرت دليلا على الوجود الفعلي للمملكة اليهودية، غير أن الكشف الذي أجري لاحقا بالوسائل الحديثة على تلك البقايا، كما يذكر الكاتب، أظهر مفاجأة مدوية، إذ اتضح أن هذه البقايا التي مثلت لسنوات مصدر فخر قومي للمستوطنين اليهود ليست سوى عظام لخنازير وحيوانات نافقة.

هانس فوروهاجن باحث تاريخي متخصص في التاريخ القديم. ولد في 1930 وحصل على ليسانس الثقافات والمجتمعات القديمة من جامعة أوبسالا. عمل مدرسا في معهد الثقافات القديمة، وتولى رئاسة القسم الثقافي في الإذاعة السويدية، وله 12 كتابا في التاريخ القديم. أما المترجم سمير طاهر فهو كاتب ومترجم وشاعر عراقي يعيش في استكهولم منذ 1999. درس في قسم اللغة العربية بجامعة بغداد، وله مجموعة قصصية بعنوان "إن كانت للفأر هواجس» وديوان شعر بعنوان "أعطني ذلك الطفل.. أعطني رائحة قديمة".

كاتبة من مصر

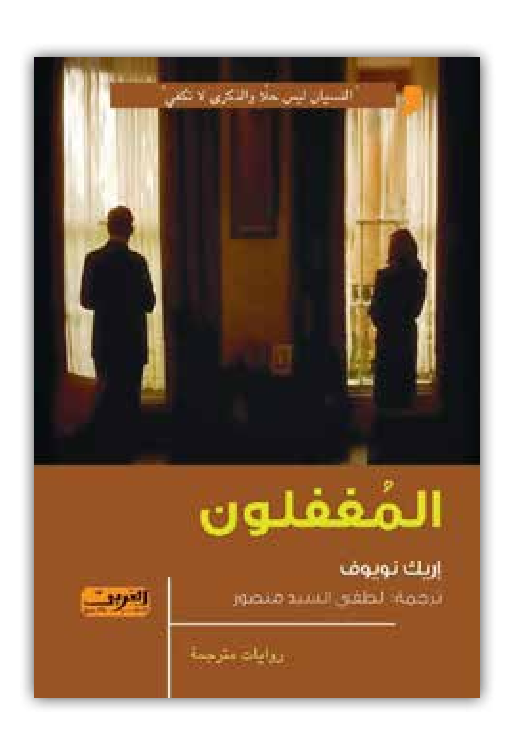


علاء أبو شاهين

رسالة إلى سارق الحبيبة

إريك نويوف وروايته "المغفلون"

محمد الحمامصي



رواية "المغفلون" التي حصلت على الجائزة الكبرى للأكاديمية الفرنسية في العام 2001 وترجمها لطفي السيد منصور، هي أول رواية تترجم للعربية للكاتب الفرنسي إريك نويوف. وهي رسالة طويلة تقع في 208 صفحات في النسخة الفرنسية والتي يوجهها الراوي الثلاثيني الذي يعمل في وكالة للدعاية والإعلان، إلى الرجل الذي سرق صديقته. إنه يعيش قصة حب رائعة مع "مود"، السيدة المثيرة والمتقلّبة وهو ما يحبه إريك نويوف. وأثناء قضاء عطلة في جزيرة قبالة روما، يلتقي الحبيبان مع سبعيني ساحر برفقة ابنة أخته. لأول مرة، لم يوضح لهما هويته الحقيقية ولكن في ما بعد كشف عن نفسه بأنه ليس سوى سيباستيان بروكنجر، الكاتب الأميركي الأسطوري المنسحب من الحياة العامة، الهارب من العالم، المنزوي في غابة "فيرمونت" حيث يعيش حياة وديعة مما يثير فضول الساحة الأدبية بأكملها. وباختصار، سيباستيان هو النسخة الكاملة من الكاتب الأميركي ج. د. سالينجر، مؤلف "الحارس في حقل الشوفان".

الكتاب المترجم في مقدمته للرواية الصادرة عن دار العربي للنشر إلى أن ميلان كونديرا في أحد حواراته عدّد أشكال الرواية في القرن الثامن عشر، وقال عن أحد أنواعها وهو رواية الرسائل "رواية الرسائل. ولقد أتاحت هذه البنية أيضا حرية شكلية كبيرة للغاية، لأن الرسالة، وبشكل طبيعي جدا، يمكنها استيعاب كل شيء: تأملات، اعترافات، ذكريات، تحليلات سياسية، أدبية.. إلخ". وأعتقد من أجل هذه الحرية ومن أجل استيعاب موجة غضب الراوي الذي سرقت منه حبيبته وغضب ذاكرته التي قد تبدو مرتبكة كان قد اختار إريك نويوف شكل الرسالة لروايته هذه.

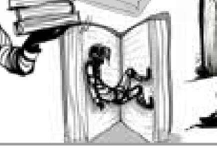
ويضيف أن الروائي ذو الخبرة لديه دوافع خفية. لقد استسلم لسحر الشابة "مود" ويعتزم إغراءها بكل ما لديه من هيبة كبيرة وملغزة، وسرقتها من البطل الذي هو نصف عمره، على الرغم من الجانب الشبقي العجوز والكحولي. الراوي، المخدوع الرائع، ممزق بين المرارة والإعجاب والغيرة والعاطفة تجاه هذا الكاتب العظيم ولذلك نراه يكيل له السباب ويُحقر منه، والاستياء والحماس تجاه أعمال هذا الروائي الأميركي لذا يناديه بضمير الجمع المخاطب الذي يعبر عن الاحترام. يتساءل كيف يقبل أن تقع امرأته بجنون في حب هذا الشيخ العجوز، معبوده الأدبي؟ لكن على ما أظن هذه الحكاية البسيطة القديمة الجديدة ليست سوى تكأة استخدمها المؤلف ليطرح وجهة نظره وتساؤلاته حول العالم. فمثلا يقول "أي عصر يتآمر علينا؟". بالفعل عصر الصورة السريعة لا التأمل، عصر التسلع لا الإنسانية إنه مجتمع الفرجة والاستهلاك. لقد أصبحت الحياة بمثابة شريط لا نمثل فيه سوى لقطة مما لا يمكننا ولا يمكّن الآخرين من التأمل والفهم. "سينتهي بها الأمر أن تترككم أنتم أيضا، من أجل أن تتزوج طبيب أسنان ونجد نفسينا نحن الاثنين كمغفلين". إنه العالم الذي جعلنا جميعا كما يرى الراوي مغفلين.

الرواية رواية قصيرة كتبت برشاقة وتناغم. تتخلل هذه الرواية أقوال مأثورة فاتنة ومحبطة، كما تختلط فيها المشاعر واللامبالاة. نعثر فيها على شخصيات من وقت آخر، عصر آخر، عزيزة على إريك نويوف.

ويرى المترجم أن الكتابة سريعة، متشنجة، عصبية، حديثة اللهجة وتعبر عن مشاعر مختلطة، ولذا نجد الكاتب قد عرض حكايته في شكل الرسالة حتى تتاح له الحرية التي قال عنها كونديرا فتأتي الأحداث في غير ترتيبها ولكن حسب صعود وهبوط الحالة النفسية للراوي وحسب حالة ذاكرته أو حسب ما يتوارد إليها فهو يحكي مأساة حب كان. إنه الكولاج أو لعبة البازل التي يحكي من خلالها قصته ويرتّب ذاكرته ويتطهّر من هذه المأساة الغرامية. لم يعد العالم عالما متصلا متواصلا بل صار عالما متقطعا عالما سينمائيا تتجاور فيه اللقطات، عالما مليئا بالفترينات المتنوعة عالم الاستهلاك والفرجة. العالم الذي لم يعد يستطيع الإنسان أن يحتفظ فيه بحبيبته كصديقة. ومن أجل هذا العالم الاستهلاكي نجح الكاتب في اختيار وظائف شخصياته.

الحبيب الذي يعمل في الدعاية والإعلان تلك المهنة التي تعرض كل شيء وتبيع كل شيء -حتى الشيء وضده- وتقنعك بأن تشتري ما تحتاجه وما لا تحتاجه. المهم أن تبيع. ثم الحبيبة التي سُرقت منه تعمل بالعقارات وهذا المجال أيضا للبيع والشراء، خاصة البيع حتى لو لم يكن العقار/السلعة بها ما يجعلك تشتريها، فهناك ثديا "مود" يروجان لها ويقنعانك بها. ولص الحبيبة هذا الكاتب الأميركي الغني الذي استطاع أن يبهر مود بماله وممتلكاته وهالته الملغزة. هو أيضا يستلهم مهنة البيع أو التسويق حتى يغري مود بشراء عجوز سبعيني وترك شاب ثلاثيني يستطيع أن يشبع رغباتها الإنسانية والأنثوية. إنها السوق التي صار فيه الإنسان هو البائع لنفسه. إنه الإنسان الذي نسي أن يعرف ما لون عيني حبيبته ولم يكتشف أنه يحبها كل هذا الحب إلا بعد فقدها.

الرواية رغم صغر حجمها والتشويق واللغة اللاهثة التي استخدمها الكاتب إلا أنها غنية بالرؤى العميقة التي ربما تتوه في وسط الجمل والكلمات البسيطة والعادية. وربما







في حالة التشوش التي لدى الراوي وحاول أن ينقلها لنا في هذا الإطار.

يذكر أن إريك نويوف ولد في العام 1956. بدأ العمل في الصحافة للمرة الأولى في عام 1982 في "لو كوتيديان دي باريس». وهو ينتمي للتيار الأدبي الذي أطلق عليه بـ"néo-hussard"- والذي يتميز بالأسلوب المقتضب، اللاذع والمرن، بعد حركة "الهاساردز» منذ الخمسينات. حصل على جائزة "روجر نيمير" عام 1990، وحصل على جوائز مثل "دي دو ماجو" وجائزة "إنتيرالي" والجائزة الكبرى لـ"رومان دي أكاديمي فرانسيس». وقد عمل كصحافي وناقد أفلام لـ"فرانس إنتر"، و"كانال+ سينما" ومجلة "مدام فيجارو". شارك في كتابة سيناريو فيلم 2001 "سافاج سولز» من إخراج راؤول رويز.

مقتطفات من عالم "المغفلون"

كانت "مود" قد نامت منذ فترة طويلة. أغلقت التلفزيون بعد مشاهدة الأخبار على قناة "LCI". فيما بعد استيقظت ودون التفكير في ذلك، بسبب "مود". كانت تبكي في السرير. لم تكن لديّ أدنى فكرة كم الساعة وقتئذ. كانت الحجرة غارقة في الظلام. أشعلت "مود" سيجارة. من خلال وميض ولاّعتها، رأيت الدموع تغمر وجهها.

- لماذا تبكين؟

- أبكي لأنني نمت. أبكي لأنني لم أستطع النوم. أبكي لأنني في عشرين عاما لم أرَ الحياة هكذا. أبكي لأنني لم يعد عمري عشرون عاما. أبكي لأنني لا أعلم هل يجب عليّ الندم على ذلك.

استنشقتْ، سحبتْ نفسا من سيجارتها، حيث الطرف الأحمر المشتعل كان وميضه الضوء الوحيد في الحجرة.

- أبكي لأن الشتاء استمرّ طويلا. أبكي لأنك لم تصحبني في عيد الميلاد إلى "لشبونة". أبكي لأن أمي طُلِّقت وأنا في العاشرة من عمري.

بيدها اليسرى، أمسكتْ مرفقها الأيمن. نهضت لتُطفئ سيجارتها تحت حنفية الحمّام.

- أبكي لأنه ليست هناك سيارات تاكسي في "محطة الشمال" ولأن المطر ينهمر. عندما تفكِّر في ذلك، تجد دائما مبررا للبكاء. وأنت، أليس لديك رغبة في البكاء؟

لم أعرف بمَ أردّ. عادت من الحمّام وتمدّدت في مكانها على السرير، على الجانب الأيسر. سرعان ما عاد الصمت. يُحدث تنفُّسها صفيرا خفيفا للغاية. تحصّلت على كل آلام العالم عند معاودتي النوم.

كنت أودّ ألا أمرّ بهذه القصة لأحكيها. كنت أودّ أن أتمكّن من التظاهر كما لو أن شيئا لم يحدث. كل هذا كان مفاجئا للغاية، غير متوقّع تماما. نسبيّا، من السهل أن نغفر. لا يجب أن تكون جريمتك هي الثقة التي تمنحها لناس لا يستحقونها. ليس بإمكاني محو كل هذه السنوات مع "مود" بضربة واحدة. أعتقد أن ثمّة حكايات لا تنتهي أبدا. حكايتنا هي حكاية شخصين لم ينجحا في الحُبِّ، وسيندمان على ذلك طوال الحياة.

كنت أودّ أن تُعلِّمني "مود" النقيضين: العاطفة، وعدم الاعتياد. في كلتا الحالتين، فشلت. لقد غرقت تماما في اليأس. ماذا تريد أن أقول لك؟ في المجمل، لقد شكّلت جزءا من جماعة السفلة الذين أفسدوا حياتي. كل الكتّاب الذين أُعجبت بهم كانوا كذلك أيضا.

****

كنت لا تزال ترتدي البيجامة، على الرغم من أن الوقت كان قُرب الظهيرة. ترتدي بيجامة زرقاء وبيضاء مُقلّمة مصنوعة من القطن. لم أستطع منع نفسي من التفكير أن الكُتّاب لا ينبغي أن يكونوا بهذا المظهر المضحك. على أيِّ حال، نحن لا نُقدّمهم بمثل هذه الطريقة في الدّعاية. لكنك لا تهتم بكل تأكيد. لستُ أنا مَن ينتقدك.

كانت غرفتنا في الطابق المسروق المنخفض بين الطابق الأرضي والأوّل. في المساء، ضمّتني "مود"، وأنا واقف أمام السريرين المنفصلين.

- ستكون دائما أخي الكبير.

في السرير، اتّخذت الجانب الأيمن. في باريس، كان دائما الأيسر. وضعت ساعة يدها على "الكومودينو". كان ذلك غريبا، لم يكن هناك أيّ كتاب في الحجرة. نمنا بسرعة في الحال. قرأت "مود" قليلا. أما أنا، فقد غرقت في نوم بلا أحلام. لقد بدأت أُحبّ الصمت الذي يسيطر على بيتك. في الصباح، ثمّة شيءٌ ما سحري، لا واقعي، في هذا الصمت، كما لو كان هناك شيءٌ ما قمت به بنفسك لرفاهية مدعوّيك.

كانت الأيام من قبل سريعة، آمنة ومبهجة. وإليك كيف حدث هذا. في معظم الوقت، كنت أستيقظ أولا. أستحمّ دون أن أُحدث ضجّة كبيرة قدر الإمكان. أحيانا، قد يظل النور مُضاء في الحجرة الخشبية التي جعلتها مكتبا. على العشب، كان الطاووس يطوي ريشه. تقدّمت عبر العشب المبلول بالندى. كان المشهد يتحرّك. ثمّة بركة مياه. ثمّة قارب مربوط بجسر عائم. عبر النافذة، كنت أراقبك. كنت نائما على الآلة الكاتبة، تضع رأسك بين ذراعيك. لم أجرؤ على إزعاجك. كنت في عمر والدي، بما يقرب من عامين تقريبا. قمت بعمل حسابات ذهنية مثل العلماء. إلى أن توصّلت ذلك اليوم، إن لم أكن مخطئا، إلى أن بطلك المشهور، الأستاذ "وارن بيرد"، الذي يتساءل كيف تحيا الدِّببة في الشتاء في حديقة حيوان "سنترال بارك"، يبلغ ثلاثة وستين عاما.

****

ذات ليلة، على الرغم من ذلك، مارسنا الحب، في حالة مملّة أشبه بالنعاس. لم نكن نتحرّك. كنت لا أزال بداخلها. التصقت بصدرها، ثم شَرَعتْ في البكاء بدموع حارة. قلت لها "هُشش، هُشش" فيما كنت أداعب شعرها الذي كان ملتصقا بجبهتها بسبب العرق. هدأت، وأنهت انتحابها. انتهى بها الأمر إلى النوم.

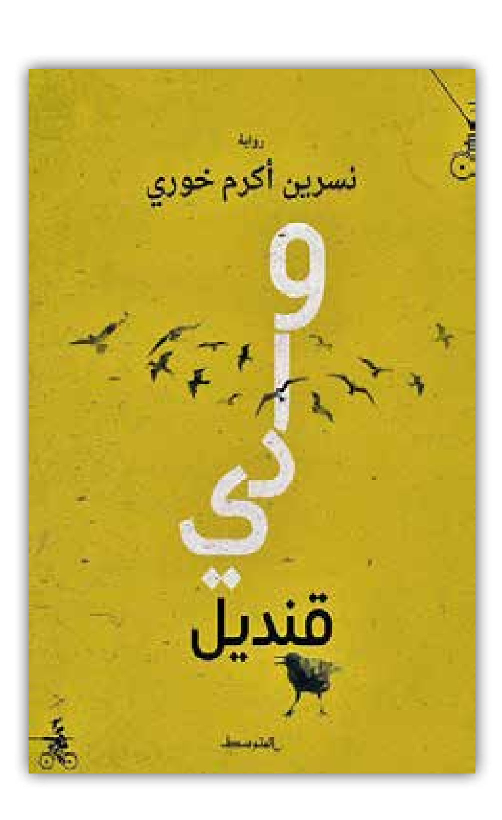
كاتب من مصر

مايسة محمد

سيرة مكان وحياة وبلاد

نسرين خوري وروايتها "وادي قنديل"

وارد بدر السالم



نسرين أكرم خوري روائية سورية من جيل جديد تشكل أثناء الحرب واكتسبت ملامحه هذه الصفة العامة في أدب جديد يختزل المعاناة السورية بطريقة لافتة، وهذا يعني أنه جيل لامس وعاش أكثر التفصيلات ألما وكارثية وهو يرى البلاد تتمزق لسنوات غير قليلة في مواجهات مسلحة متعددة النوايا والوجوه ويعيش يوميات مريرة يكتنفها الرعب والخوف من المجهول. وبالتالي شأنها شأن الكثيرين من جيل الحرب السردي الذي ينهض في سوريا اليوم ويواكب الحرب عن قرب ويتفحص سردياتها المؤلمة؛ وهو جيل نحسب أنه ليس عابرا في المشهد الأدبي السوري، كونه ولادة طبيعية لفعل الحرب ونتائجها وإفرازاتها وانعكاساتها السيكولوجية والاجتماعية وما تركته من عُقد كثيرة على المستويات الفردية والجماعية. ويقينا فالروائية الشابة نسرين خوري انعكاس سردي لتلك المساحة المأهولة بالدمار والخوف والرصاص والموت.

"وادي قنديل" روايتها الأولى (بعد مجموعتها الشعرية الأولى- بجرّة حرب واحدة) وهي الرواية التي فازت بمنحة مؤسسة المورد الثقافي الإنتاجية وتبنّت طباعتها دار المتوسط - إيطاليا، أثبتت فيها نسرين أنها روائية أكثر من واعدة وأن تجربتها السردية تشي بذلك وموضوعاتها الحساسة أدارتها بعمق ودراية وبأسلوبية فيها نضج كبير وسيطرة حاذقة على الشكل الروائي الذي عبأت فيه مكونات السرد من شخصيات وزمان ومكان وحواريات بطريقة لافتة، ساعدتها اللغة المتمكنة من أن تنشئ عالما ليس فيه خيال بقدر ما فيه من واقع، لكن جنحت فيه إلى الخيال نسبياً لتحقيق التّماس بين الخيالي والواقعي على أن تكون حمص هي المدينة - المكان المختار لتوطيد وقائع الحرب في انعكاسات زمنين: ماض ومستقبل من دون المرور بالحاضر إلا لكونه وعاء زمنيا مكتظا بالحرب والفوضى والواقع المستحيل. لكنه يبقى الممخضة المنتِجة للشخصيات والمواقف والأحداث التي يمكن استثمارها بطريقة فنية وهذا ما فعلته نسرين في أول تجربة روائية لها. فالحاضر الروائي مغيّب إلى حد كبير بقصدية فنية، لكنه ينتج زمنين متضادين في سيرورتهما هما الماضي والمستقبل، وكلا الزمنين يبدوان في لعبة الرواية شاخصين ويؤسسان لسردية اجتماعية قبل وبعد الحرب.

(3)

الخيالي في وادي قنديل هو المستقبل، وهو زمن افتراضي سردي حيث تذهب الكاتبة إلى عام 2029 وتعود إلى الماضي عبر مخطوطة مذكرات لكاتبة اسمها "غَيم حداد" لتكشف الكثير من حكايات المدن السورية قبل وبعد الحرب في مزاوجة بارعة لاستدراج الماضي عبر شخصياته البسيطة (مخّول - أبو وليم - جنى الصباغ- حنان النعمة- أنس رحيم...) وهي شخصيات ستبدو هامشية في الحياة العامة، لكنها ليست هامشية في المتن الروائي كونها تثري المتن وتمدّه بالكثير من الكمال والجمال وتؤسس مذكرات الكاتبة غَيم كنسق اجتماعي لا بد منه لترسيم صورة مجتمع متعدد الأديان والطوائف واللهجات في فسيفساء سورية تاريخية، ولأنها كانت معنية بتصوير الحياة اليومية قبل الحرب وبعدها لتقديم شهادة ناضجة عن الحياة الاجتماعية عبر تلك الشخصيات البسيطة غير المؤثرة في سلوكها اليومي كهوامش تغذي الحياة، لكن تلك الهوامش الصغيرة تشكلت مع الرواية كنسيج واحد وأغنت المتن الروائي في وادي قنديل (وهو مكان افتراضي) وفي محليّة أليفة يرى القارئ أنه يعرف مثل تلك الشخصيات قبل أن تبتلع الحرب بعضها، وقبل أن تغير الحرب يوميات الناس في حلب والشام وسائر المدن السورية. حتى وإن لم يكن يعرف وادي قنديل فهو مكان وهمي تنطلق منه العنونة مثلما تنطلق منه ثريا باحثة عن



جذورها السورية وكما سيأتي.

(4)

المستقبل في الرواية هو سرد الماضي وهذه مفارقة روائية طريفة ومؤلمة في الوقت ذاته، ومثل هذه المفارقة الزمنية البعيدة كانت لها ضرورتها الفنية، حيث تعود الراوية "ثريا" إلى سوريا بحثا عن ذكرياتها القديمة التي لا يمكن أن تتذكرها؛ وهي الناجية الوحيدة (بمعجزة) من غرق مركب (في الخامسة من عمرها) فانتشلها ساحل لارنكا القبرصي وتبنتها "ماما ساتي" التي أصبحت أمها، وتبدأ ثريا رحلتها من مكان افتراضي هو "وادي قنديل" ومن مقبرة تبدأ السردية الروائية في لحظة كابوسية تعيد إليها صلة الماضي على نحو شاحب؛ وعندما تعثر على مذكرات كاتبة سورية اسمها "غَيم حداد" تجد الكثير مما تجهله عن الحياة السورية قبل وبعد الحرب وتتعرف على شخصيات مختلفة البيئات والانتماءات، فتندمج مع تلك الحياة المغيّبة عنها وتتآلف مع جذرها السوري الذي انقطعت عنه بعد غرق المركب وهي في الخامسة من عمرها، لتتشكل فيها ذاكرتان واحدة قبرصية وأخرى سورية، وتستدرج الكاتبة بذكاء عبر مخطوطة المذكرات الكثير من الحياة اليومية السورية كأنها كتبتها لجيل ضاع أو غرق أو هاجر أو غيبته الحرب قسرا، وتكمن أهمية الشخصيات العابرة أن الكاتبة جمعتها في مكان له خصوصية محلية مع خليط هوياتها وطوائفها الدينية ولهجاتها اليومية، لتوطيد صلاتها بالمكان وذاكرته قبل أن تمسخه الحرب وتعيد تشكيله على أسس ما بعد الحرب التي لا يعرف أحد كيف ستكون. وبذلك قدمت الكاتبة غَيم حداد شهادة صريحة على النقاء القديم الذي مثلته شخصيات هامشية في الحياة ما قبل الحرب بعفويتها وجمال أرواحها وألفتها الاجتماعية الحميمة.

(5)

تشكل المخطوطة - المذكرات ثيمة سردية مهمة كذاكرة مكان حرصت أن يبقى شاخصا على مدار الرواية بصوتين؛ الأول صوت ثريا الباحثة عن سوريتها الغريقة في لارنكا القبرصية، والثاني صوت المخطوطة الذي مثلته كاتبة سورية هي غَيم حداد التي وثقت المكان بطريقتها السلسة الممتعة وهي تتناول شرائح اجتماعية حرصت أن تكون في صدر المذكرات بإحساس كاتبة حاولت ونجحت في إبقاء الحياة السورية المحلية بين سطورها قبل أن تحرقها الحرب، في لعبة سردية دقيقة بين كاتبتين إحداهما نسرين ذات الصوت السارد الباحث عن الحقيقة الروحية والجمالية مهما كانت الظروف، والأخرى غَيم ذات الصوت المتواري خلف المذكرات ليندمج الصوتان معا في سيرة مكان وحياة وبلاد. ومن هنا تبدأ افتراضية "وادي قنديل" في رحيل ورحيل مضاد بصورة جميلة تخلصت من المباشرة التي يلجأ إليها هواة الكتابة فانتمت إلى وقائع الحرب بشكل لكن من دون تهويل أو مغالاة، لتنتج رواية حرب متقدمة لا تسمع فيها ولا صوت رصاصة واحدة، لكن الإيعازات السردية المتنامية داخل السرد ستعطي إشارات واضحة بأن الحرب قائمة (لولا الشرفة المهدمة والدمار..) (قبل أن أخرج صباحا، وصلنا خبر تهدم بيتنا في حلب..) (فتحت أزرار قميصي وصرخت بهم: هيا صوبوا عليّ يا أوغاد..) (لولا الحرب لكانت هذه الممرضة حلقة جميلة تكمل السلسلة..) (البرد اشتد والكهرباء مقطوعة..) (النجاة الفردية لا تكون مبررة أبدا حين تصعد درجا من جثث وأنقاض بيوت ومجاعات..)

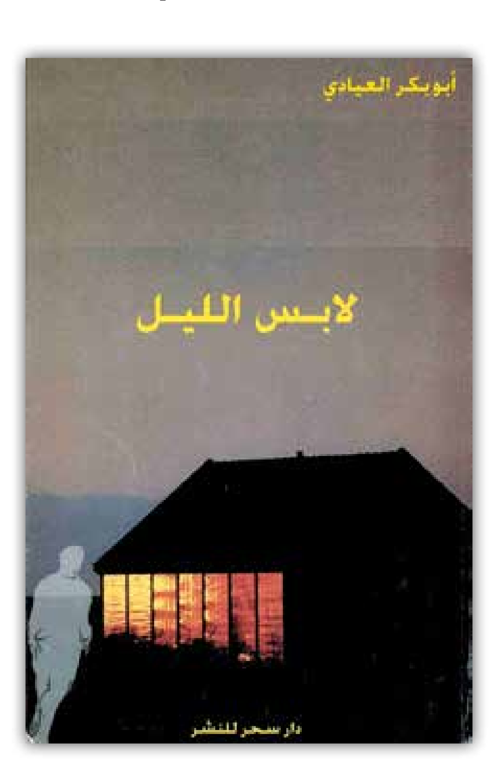
وهكذا تمتلئ الرواية بمثل هذه الإشارات بعيدا عن لغة الحرب المباشرة لتكتسب "وادي قنديل" جماليات السرد السوري بنسقه الشبابي الجديد.

كاتب من العراق

عالم الحزام الأسود والجريمة والفساد

في رواية "لابس الليل"

مفيد نجم



في جميع أعماله القصصية والروائية يبدو الكاتب أبوبكر العيادي مشغولا بموضوع الاستبداد وما ينتج عنه من فساد وقمع وتفاوت اجتماعي كبير، يجعل الانقسام المجتمعي طبقيا يأخذ بعدا حادا، يدفع سكان الهوامش والأحياء الفقيرة ثمنه الكبير من حياتهم واستقرارهم. وفي روايته "لابس الليل" يكشف الكاتب عن هذا الواقع المريع من خلال حياة أسرة ريفية مهاجرة، تنزح إلى أحد أحياء الحزام الأسود لمدينة تونس تحت إغراءات العيش فيها، لكنها لا تجد أمامها إلا حياة البؤس المدقع، في ظل ممارسات الابتزاز والقهر لرموز السلطة الفاسدة التي تتحكم في مصائر الناس وتنشر الفساد، ليتحوّل هذا العالم المسكوت عنه إلى صورة مخيفة عن الحياة المحكومة بسلطة العنف والقوة والفساد.

تلعب عتبات الرواية دورا مهما على مستوى خلق أفق التوقّع عند المتلقي، والتحفيز الواقعي الذي يحاول من خلاله الكاتب أن يوحي بالمطابقة بين شخصيات الرواية وأحداثها والواقع، من خلال نفي هذه العلاقة في التنويه الذي يصدّر به الكاتب روايته. كذلك يلعب التصدير الشعري دورا آخر في الكشف عن المرجعية الخارجية التي يحيل عليه عنوان الرواية، وتتكشّف دلالاته من خلالها. وبقدر ما يحمل العنوان في بنيته النحوية الدلالية من معنى مجازي مكثّف، يحيل على عالم الرواية وشخصية بطلها، فإنه يشي بطبيعة العالم الذي تعيش فيه هذه الشخصيات، وتتحرك محكومة بأقدارها في مواجهة هذا الظلام الذي تحيا فيه.

وتبرز واقعية السرد من خلال العتبة المكانية التي يفتتح بها الرواية، وتتولى وصف المكان الذي تعيش فيه بطلة الرواية خدوج وأسرتها، وما تمثّله من وعي اجتماعي محكوم بظروف حياتها القاسية، نجد تعبيره في علاقة التمييز التي تقيمها بين أولادها الذكور والإناث.

وإذا كان وصف المكان يحدد هوية ساكنيه على المستوى الاجتماعي، فإنّ هذا الوصف يبلغ مداه دلاليا سواء من حيث كونه فضاء مغلقا (فضاء البيت)، أو من حيث صفاته كما يبدو من الداخل "كانت الحصير المهترئة المفروشة على الأرض المتربة الرطبة، في غرفة واطئة، خالية من المنافذ، قد حفرت آثارا مؤلمة في جسد ناحل، لا يبرز منه غير بطن ولود".

بعد هذا الوصف للمكان وتقديم شخصية الزوجة، يقوم الكاتب بتقديم شخصيات الأسرة الأخرى. أما على مستوى زمن أحداث الرواية، فإنّ الأحداث المعروفة، التي تتحدث عنها الرواية تحيل على هذا الزمن، وهو النصف الثاني من ستينات القرن الماضي، كما يظهر ذلك من خلال انشغال هذه الشخصيات بأحداث فلسطين وجمال عبدالناصر وحرب فيتنام.

عالم الجريمة المنظمة

ترسم الرواية صورة شديدة القتامة لعالم القاع الاجتماعي، الذي تعيش فيه هذه الشخصيات وسط الروائح الكريهة والفقر الشديد وبيوت الصفيح، لكنها على الرغم من هذه الشروط البائسة لحياتها تجد نفسها فجأة تحت رحمة رموز الفساد لسلطة الاستبداد، بعد أن تقوم ببناء منزل طيني، تعمل البلدية على هدمه لأن صاحبه ليس عضوا في حزب السلطة. لذلك تجد نفسها تعود من جديد إلى بيوت الصفيح وسط روائح مصبّات مجارير الحي المكشوفة. وكردّ فعل على هذا الظلم يأخذ الابن الأكبر بالبحث عن شخصية موظف البلدية المتسلط على حياة السكان للانتقام منه، متخذا من عتمة الليل ستارا له، لكنه يصطدم في طريقه بالعصابة التي تعمل لصالحه، فيخوض معها معركة شرسة ينتصر فيها، لكنه يخرج منها مصابا بجرح بالغ، ينقل على أثرها إلى المستشفى.


عادل داوود

تتوفى والدة الكامل شخصية بطل الرواية الرئيس، فتحمل أخته الصغرى مسؤولية رعاية الأسرة، أما هو فبعد أن يعود من المستشفى يذهب إلى بيت حميدو لكي يتعرف إلى الشخص الذي أصابه بجروح بليغة، وهناك يتعرف إلى عالم الجريمة والفساد والجنس والخمرة واستغلال حاجات النساء جنسيا. إنه عالم الجريمة والجنس والبؤس والمخدرات المحكوم بسلطة الأشرار وقوة السلطة كما يروي حميدو للكامل عنه "واقعنا يا صديقي مزر. قال حميدو. إذا غابت الشمس واختفى ضوء النهار حل السواد المخيف في كل زنقة، كل بيت، كل نفس، فنضطر إلى الانسحاب من هذا الواقع، على عالم خبيء مليء بكل ما نشتهي، وفي الأقل بما يمكن أن نشتهيه فنناله، عالم الخمر والنساء". لكنه على الرغم من ذلك تعيش فيه شخصيات نقية، تمتلك مشاعر الحب الصادق والعاطفة الجيّاشة التي تمثّلها أخته وصديقها المعلم.

عالم الرواية

تتسم الرواية ببنيتها السردية الخطية، المتعاقبة والمتصاعدة نحو الذروة، حيث تتولى شخصية الراوي سرد أحداثها وتقديم شخصياتها مستخدمة لأجل ذلك ضمير الغائب. ويظهر التعدد اللساني في لغة الرواية من خلال استخدام الكاتب مستويات متعددة منها، تظهر من خلال الجمع بين اللغة الفصحى واللغة المحكية، لا سيما عند تضمين مقاطع من الشعر الشعبي والأمثال في سياق السرد، بُغية الإيحاء بواقعية الرواية، وواقعية أحداثها وشخوصها.

يستخدم الكاتب إلى جانب لغة الوصف والإسهاب في سرد التفاصيل، لغة المونولوج المعبّرة عن عاطفة جيّاشة في المواقف الدرامية المؤثرة، كما في حال الابنة عندما تأخذ في مناجاة والدتها بعد وفاتها، حيث يطيل الكاتب في هذا المونولوج محاولا أن يُظهر عمق العاطفة التي تفيض بها، وتأثير غياب الأم على حياتها بعد أن تركتها وحيدة، تحمل عبء القيام بشؤون الأسرة على الرغم من حداثة عمرها.

وعلى الرغم من هيمنة شخصية الكامل على عالم الرواية وأحداثها، إلا أنها تعدّ رواية شخصيات بامتياز، حيث يرافق نموّ أحداثها ظهور شخصيات جديدة، تعيش على الجريمة والانتقام وتجارة المخدرات والجنس، الأمر الذي يستدعي حضور شخصيات نسائية كثيرة أيضا تتقاطع أقدارها مع أحداث الرواية، وما ينشأ عنها من وقائع جديدة (وريدة- المعلمة مليكة- نادية- زمردة- حبارة..).

شخصيات الرواية

مع حالة الفقر الشديد التي تعيشها شخصيات هذا القاع الاجتماعي للمدينة، تكون الجريمة وتجارة المخدرات والجنس هي الوسائل المتاحة أمام سكان هذا القاع لتحقيق وجودهم واستمرارهم، لا سيما مع تواطؤ السلطة وغياب الاهتمام بتحسين شروط الحياة لسكان هذا الحزام الأسود كما تسمّيه الرواية، لذلك تغدو القوة هي الوسيلة الناجعة لتحقيق الوجود، والدفاع عن الحياة في عالم محكوم بالعنف والقوة والصراع.

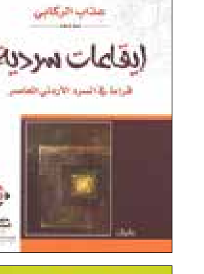
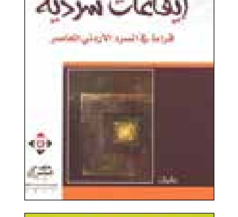
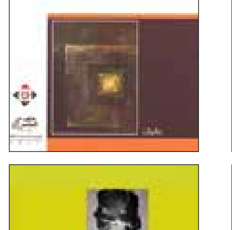
وتعدّ شخصية بطل الرواية كامل وما يتمتع به من قوة وبأس مثالا حيّا، على هذا الواقع، الذي يدخله بحثا عن الانتقام، ليجد نفسه وقد أصبح جزءا منه، بعد أن وجد نفسه يغرق في ملذات الجنس والشراب، ولكن دون أن يفقد حس المروءة والشجاعة، التي تجعل منه رقما صعبا في مواجهة خصومه الكثيرين من سكان هذا القاع. وكما تظهر شخصية كامل فجأة وتفرض إيقاعها على حركة السرد وأحداثه، نجدها تغيب فجأة في نهاية الرواية، لتكثر التقوّلات حول مصيرها وأماكن ظهورها، الأمر الذي يجعل العلاقة بين عتبة السرد وخواتمها تبدو مترابطة، وتؤكد على وحدة بنية السرد في هذه الرواية.

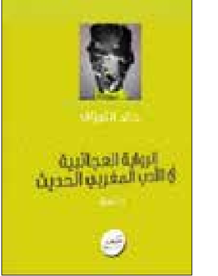
كاتب من سوريا مقيم في برلين



المختصر

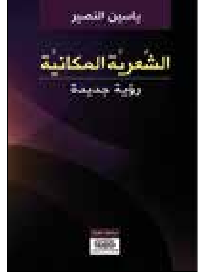
كمال بستاني



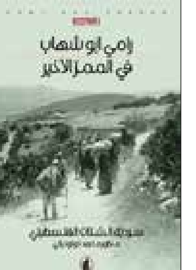
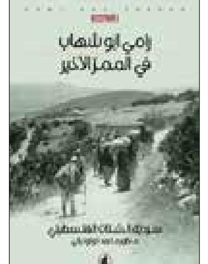


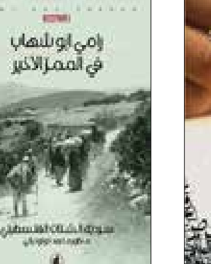


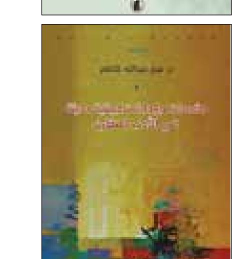













الشعرية المكانية

يحمل كتاب "الشعرية المكانية" للناقد ياسين النصير، الصادر عن دار نينوى للنشر في دمشق، الشحنة والشعرية معًا، فهو يستقصي الشحنة في عدد من الأمكنة كنماذج للمقاربة، يمكن توسيعها لتشمل أمكنة أخرى، ثم يركز عليها بوصفها وجهاً لجدلية تناقضات الأمكنة. أما الشعرية فهي الشيء اللامرئي الذي يختزنه المكان في شحناته وهويته وقدرته على مدّ الموضوع بطاقة تأويلية، بحيث لا يمكن التعامل مع أي من الأمكنة روائيًا، قصصيًا، شعريًا، وتشكيليًا، من دون أخذ الشحنة بعين الاعتبار. لذلك فضل المؤلف أن يكون العنوان "الشعرية المكانية" بدلالة طاقة الشحنات التي تحملها شعرية الأمكنة، سواء ما كان منها طبيعياً كالأهوار والبحار والجبال والصحراء والفضاءات الكبيرة، أو ما كان منها واقعياً كالبيوت والأسواق والأزقة والمقاهي والسجون والممرات والشوارع والأرصفة والعمارة، أو فنياً أو خيالياً كالظل والصور وأحلام اليقظة وخيال المادة، وكل ما يدخل في الأدبية.

النقد المضاعف

يتتبع كتاب الناقد المغربي هشام الدركاوي "النقد المضاعف: النزعة الشعوبية من نقد النصّ إلى نقد المرجع" الصادر عن دار أزمنة في عمّان، النزوع الشعوبي وتأثيره في الشعر العربي بعد رسوخ الدولة الإسلامية وامتدادها إلى داخل المدن، وعيشها الرغد المديني. من عناوين فصول الكتاب: الشعوبية، الحدود والأبعاد، حد الشعوبية في اللغة والاصطلاح، خلفيات الحركة الشعوبية وأبعادها، الشعوبية من الاستشعاب إلى الاستعراب، الشعوبية والتمثيل المضاد، الشعوبية والسرد البديل، وسواها. وقد حرَص المؤلف على الاستفادة من المكاسب النظرية والمنهجيَّة التي تبلورت في حقل الدراسات الأدبية منذ مطلع الألفية الثالثة، مع تيارات جديدة اجترحت مفهوماً مختلفاً للأدب من قبيل "الدراسات الثقافية"، و"النقد الثقافي"، و"خطاب ما بعد الاستعمار". ولا تكمن أهمية الكتاب فقط في جدّة موضوعه وصرامة منهجه النقدي، بل تتجلّى كذلك في المفاهيم والأدوات والمصادر التي نهل من معينها وفكّر بها في جانب مهم من جوانب الخطاب الشعري العربي القديم. وهذا ما يجعل دراسته هذه إضافة للنقد الأدبي العربي المعاصر.

أقنعة السيرة وتجلياتها

تطمح دراسات كتاب "أقنعة السيرة وتجلياتها: البوح والترميز في الكتابة السير- ذاتية" للناقد حاتم الصكر، الصادر عن دار أزمنة أيضا، على المستوى النظري والتطبيقي معاً إلى أن تلامس بعض مشكلات السيرة الذاتية في أدبنا العربي والنادرة في الكتابة النوعية، والملتبسة في مصادرها وطرق عرضها سردياً أو تاريخياً، والمحفوفة بمحاذير ومحددات وموانع تعرض لبعضها دراسات الكتاب. ولاستكمال الجوانب الممكنة في السيرة الذاتية كنوع كتابي، تابعت فصول الكتاب ما يمكن أن يظهر قريباً من الكتابة السير- ذاتية، أو مختلطاً بها كاليوميات والمذكرات والرسائل، وكذلك ما يتصل بها في بعض نصوص الرحلة والسفر. وتثير الدراسات أسئلة يرى الكاتب أنها تتصل بشعرية النوع السير- ذاتي كصلتها بالرواية وإمكان وجود رواية سيرة أو سيرة روائية، وإمكان وجود سيرة ذاتية شعرية، ومدى التوسع الممكن للمدونة السيرية عبر كيفيات ممكنة كالرسالة واليوميات ونصوص المدن وأدب الرحلة، وجوانب أخرى تتصل بأسلوبيتها.

مازن بقاعي

الشعر وأنسنة العالم

تؤكد الباحثة حورية الخمليشي في كتابها "الشعر وأنسنة العالم"، الصادر عن منشورات ضفاف اللبنانية، ومنشورات الاختلاف الجزائرية، أن في كل الآداب والفنون الراقية دعوة إلى إنسانية الإنسان أمام تزايد مآسي الحملات اللاإنسانيّة، وتأتي مفاهيم الأنسنة في مقدمة أهداف الشعر. ليس معنى هذا أن الشعر باستطاعته تغيير رؤيتنا وتعميق فهمنا لهذا العالم، فدور الشعر يتمثل في إيقاظ الضمير الإنساني كي يمنح حياتنا معنى وفق هذا الأفق الإنساني. وزمننا يقتضي التساؤل حول إمكانية أنسنة جديدة للعالم تنقذ البشرية من دوّامة العنصرية والطائفية والتعصّب، ذلك أن العلامات الإنسانيّة تبعد شبح الحرب وتنتصر على الفكر الديني المتشدد، لأنها تسعى إلى بناء مجتمع متكامل في كل الحضارات والثقافات. ونحن نعيش في زمن تسوده قيم لاشعريّة، زمن انهيار القيم الإنسانيّة، وسقطت معظم الدول العربيّة في الحروب الأهليّة، وتفاقمت ظاهرة الهجرة غير الشرعيّة.

وجاء تفكير الباحثة في موضوع الشعر وأنسنة العالم بعد خلاصة تجربة طويلة في الإيغال والتنقيب في دراسة الشعر ومغامرة البحث عن أسرار القصيدة، وتحفيزاً لما لقيته دراساتها في النقد الشعري من اهتمام في أوساط المهتمّين بالموضوع.

سرد بوصفه شغفاً

كتاب الروائي حميد الربيعي "سرد بوصفه شغفا: عن الرواية وآفاقها"، الصادر حديثا عن دار الشؤون الثقافية في بغداد، محاولة في رصد الملامح الخاصة التي تشكّل اتجاها تتميز به الرواية العراقية. فيتناول من جهة مسألة تسمية "المدرسة السردية"، ويرى أن "الواقعية الغرائبية" من أقرب التسميات، كونها تتطابق مع الواقع العراقي، لما يعتريه من إشكالات بنيوية في تركيبة المجتمع، وما رافق العملية السياسية بعد الغزو الأميركي للعراق عام 2003، ذلك أن غربة المواطن في البلد، وعدم التآلف والانسجام بين مشاعره ووجدانه مقابل الكوارث الاقتصادية والاجتماعية تجعله أقرب إلى الشعور بأن بونا شاسعا يعتري وجدانه ويقصيه. وفي مجال آخر يلقي المؤلف الضوء على ما واجه نهوض الرواية العراقية، خاصةً في مرحلة نضجها، بعد عام 2010، من إغفال وسائل الإعلام لها، وإهمال متعمد من طرف المؤسسات الحكومية، ما جعل من جهد الروائيين مضاعفا في تسويق إنتاجهم محلياً أو خارجياً.

سردية الشتات الفلسطيني

يسعى الناقد رامي أبوشهاب، في كتابه "في الممر الأخير: سردية الشتات الفلسطيني"، الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، إلى اختبار سردية الشتات الفلسطيني في الرواية عبر نظرية الخطاب ما بعد الكولونيالي، المعنية تحديداً بنماذج من الارتحالات الثقافية، وارتباطها بالقيم الاستعمارية، ومنها الأشد شراسة، النموذج الاستيطاني الكولونيالي الصهيوني. ويوظف المؤلف نماذج الشتات ومفاهيمه، كما أنساقه السردية، وتمثيلاته من أجل الإجابة عن فرضيات بحثية، تتحدد بمدى تحقق خطاب خاص بالشتات الفلسطيني وتوفره على مستوى المتخيل السردي، مع الدعوة إلى تفعيل التوجهات الخطابية حيث تتولد جملة من الإشكاليات التي تتعلق بمدى تحقق سردية خاصة بالشتات، فضلا عن مدى تعالُق هذه السردية بالماضي والارتهان له! طارحاً مجموعة أسئلة، منها: كيف تحضر فلسطين في رواية الشتات؟ وما مدى مطابقة فلسطين المتخيلة مع الواقع؟ وكيف تعبر الرواية الفلسطينية عن إشكاليات الشتات؟ وكيف تصوغُ الرواية منظور الأجيال من أجل بناء نموذج وعي مُتسلسل أو عمودي لتوريث منظومة الشتات من قبل الأسلاف إلى الأحفاد؟

مقدمات وأبحاث تطبيقية حديثة في الأدب المقارن

يتناول الناقد والأكاديمي العراقي نجم عبدالله كاظم، في كتابه "مقدمات وأبحاث تطبيقية حديثة في الأدب المقارن"، الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، موضوعات يصفها بمقدمات ومداخل ومفاتيح تسعى لفتح مجالات التطبيق المقارن للباحثين، ولا سيما طلبة الدراسات العليا. وتأتي هذه الأبحاث في حقول رئيسية من حقول الأدب المقارن، وهي: ميادين التأثير والتأثر، على تنوعها، وميدان "الصورولوجيا" أو "الإيميجلوجي"، ويتعداه إلى تقديم إضاءات عامة للدراسة المقارنة بشكل عام من جهة، ونماذج من الدراسات المقارنة التطبيقية من جهة أخرى. وقد وزع المؤلف موضوعات الكتاب على مجموعات يربط بينها رابط أو أكثر، من خلال تقسيم الكتاب إلى خمسة أقسام ضمت خمسة محاور من الإضاءات والمقدمات والدراسات؛ منها، مثلاً، التأثير والتأثر في الدراسات الأدبية المقارنة (الركابي وماركيز وآخرون...)، في العلاقة الأدبية والتأثير والتأثر، ملامح التأثيرات الغربية في الأدب العربي الحديث، ومفاتيح لدراسة صورة الآخر في الأدب العربي الحديث.

خيال التأويل

يضم كتاب "خيال التأويل" للناقد والروائي والقاص ممدوح رزق، الصادر عن مؤسسة نور للنشر في مدينة ساربروكن الألمانية، مجموعة قراءات نقدية، من منظورات مختلفة، في أعمال أدبية عالمية وعربية لكل من الشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا، والكاتب والشاعر التشيلي روبرتو بولانيو، والكاتب والمخرج السينمائي الإيطالي باولو سورنتينو، والروائي والناقد البريطاني هنري جيمس، والروائي الأورغوياني إدواردو غاليانو، والشاعر الفرنسي شارل بودلير، والكاتب والمخرج السينمائي الفرنسي فيليب كلوديل، والشاعر والروائي الأميركي تشارلز بوكوفسكي، والروائي الأميركي بول أوستر، والشاعر السويدي توماس ترنسترومر، والروائيين والشعراء والنقاد المصريين: منصورة عزالدين، وعلي عطا، وسيد الوكيل، ووحيد الطويلة ومحمد عبدالنبي، والشاعر والروائي الفلسطيني حسين البرغوثي، والروائي الجزائري سمير قسيمي، وغيرهم. وسبق أن نُشرت هذه القراءات في عدد من الصحف والمجلات المصرية والعربية والمواقع الإلكترونية. ويستند ممدوح رزق في تحليله لأعمال هؤلاء الكتّاب إلى خبرته وممارسته الإبداعية المتنوعة التي تتوزع على أكثر من نوع أدبي كالرواية والقصة والشعر والمسرحية، إضافةً إلى رؤيته النقدية التي توازن بين العناصر البنائية والجمالية والمستويات الدلالية وعملية التلقي للنصوص الأدبية التي يدرسها.

الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي

يستعرض الناقد شاكر عبدالحميد، في كتابه "الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي"، الصادر عن المكتب المصري للمطبوعات للنشر والتوزيع بالقاهرة، المفاهيم الأساسية المرتبطة بالخيال، والمظاهر السلوكية المرتبطة بالمخيلة عند الأطفال، ويناقش أهم الإسهامات الفلسفية التي قدمها فلاسفة بارزون في هذا المجال، كما يحاول أن يستكشف الأبعاد الأساسية للخيال في الأدب وقصص الخيال العلمي، ثم جذور الخيال وتجلياته في الفن التشكيلي والمسرح والسينما وغيرها من الفنون. ويختتم الكتاب بمحاولة طرح أفكار جديدة حول التربية عن طريق الخيال، مؤكدًا من خلالها ضرورة وضع البعد الخيالي في الاعتبار عند التخطيط للبرامج التربوية، وعند تنفيذها أيضا. ومن بين ما يركز عليه عبدالحميد في الكتاب أن الخيال يؤدي دورًا مهمًا في كثير من جوانب الحياة الإنسانية، ويمارس دورًا حاسمًا في الأدب والفن التشكيلي، وفي السينما والمسرح، وفي التربية والتعليم، وفي الصحة والمرض، ولدى الكبار والصغار، والذكور والإناث على حد سواء.

إيقاعات سردية

في كتابه "إيقاعات سردية"، الصادر عن الآن ناشرون وموزعون في عمّان، يعاين الناقد والشاعر العراقي عذاب الركابي بعض التجارب السردية الأردنية، منها تجارب في القصة القصيرة للكتّاب: بشرى أبوشرار في "من يوميات الحزن العادي"، وجعفر العقيلي في "ضيوف ثقال الظل"، ومجدولين أبوالرُّب "الرجوع الأخير". وفي الرواية يتناول تجارب كل من: بشرى أبوشرار في "شهب من وادي رم" و"العربة الرماديّة"، وصبحي فحماوي في "على باب الهوى"، وهزاع البراري في "أعالي الخوف". وعن هؤلاء الكتّاب يقول إنهم "كتّاب قصّة قصيرة ورواية، لهم حضورهم في السرد الأردني والعربي وهم "بشكلٍ سرّي مصاصو حيوات الآخرين" بتعبير آندرس نيومان، ثروتهم في بنك الحياة كلمات، برصيدٍ لا ينفد، وهي تنسابُ من أنهار قرائحهم بنكهة الفانتازيا، منطادهم الخيال- قلعة الجمال، وشطآن اللانهاية- برؤى دستوفسكي، يرسمون عوالمهم، ويرصدون حركات أبطالهم بلغةٍ "من الروحِ إلى الروح، تلخص كلّ شيء"- بحسب تعبير رامبو، تميزها وردة أسرارهم، وهي تفوح بعطر أهليهم ومواطنيهم البسطاء الظامئين لحياة لا تشكو مِنَ الحياة!

مرايا لشرفات النص

يضم كتاب "مرايا لشرفات النص- شهادات وقراءات في الشعر والأدب الفلسطيني والعربي"، للشاعر والناقد الفلسطيني محمد علوش، الصادر عن مكتبة كل شيء في حيفا، عدداً من القراءات والشهادات حول بعض التجارب الشعرية والروائية الفلسطينية والعربية.

يقول الكاتب في المقدمة "يتضمن هذا الكتاب مجموعة من المقالات والقراءات النقدية، التي نُشرت في العديد من المجلات والصحف العربية والفلسطينية، تحاول أن تلقي الضوء على نصوص مجموعة من المبدعين يرسمون فضاءات المشهد الثقافي الفلسطيني والعربي، هذه الكوكبة يجافيها النقد بمؤسساته الأكاديمية والإبداعية ويتركها وحيدة تقطع سهوب النصوص والخطاب والابتداع دون أن يحتفي بناياتها أحد، أو يصوب مسيرتها أحد، ودون أن يحاور جموحها أحد. وانحيازاً لصيرورة العمل الثقافي وضرورة إسهام النقد بتطويره، أقدم هذه المقاربات وأدعوكم ثقافياً ومعرفياً ونقدياً لمتابعة أعمالهم التي تستحق القراءة والإنصاف، هذه الأسماء غيبت طويلاً في ظل التهميش والشللية".

الرواية العجائبية في الأدب المغربي

يأتي كتاب "الرواية العجائبية في الأدب المغربي الحديث"، الصادر عن منشورات مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية المغربية، استمرارا لمشروع الناقد خالد التوزاني في رصد العجيب والغريب وأبعاد توظيفه في الأدب والثقافة والفن؛ فهو هنا يخوض مغامرة تحليل رواية "سيرة حمار" لحسن أوريد، التي أثارت جدلاً كبيراً بين القراء، ورواية "وريخا" لعزيز أمعي، التي اقتحمت المسكوت عنه والمهمش في بنية اللاوعي الجمعي للمغاربة، فضلاً عن فصل نظري يؤصل للرواية العجائبية.

ويشكّل الكتاب محاولةً جديدةً لمقاربة الرواية العربية برؤية نفسية واجتماعية تأخذ بعين الاعتبار ما يحف تأويل الإبداع عموماً من صعوبات وعوائق، خاصةً أن النقد النفسي العربي لم يحقق بعد ذلك التراكم الذي يؤهله لادعاء الإصابة أو الإجادة، فالكتابات في هذا الاتجاه لا تزال قليلة، والجمع بين تخصصي علم النفس وتحليل الأدب يعتبر قليلاً في صفوف النقاد، ولذلك يُحسب لهذا الكتاب أن مؤلفه يملك حداً أدنى من الثقافة النفسية لحصوله على إجازة في علم النفس، وله نصيب من تحليل النصوص الإبداعية، ما يجعل مقاربته تتسم بالجدة والأصالة والعمق.

كاتب من لبنان مقيم في ليدز/بريطانيا



مازن رفاعي

المعارك الثقافية في الجزائر

رشيد بوجدرة و"مهربو التاريخ"

لونيس بن علي

هل أراد رشيد بوجدرة، وهو يؤلّف كتابَه "مُهرّبو التّاريخ" (منشورات فرانز فانون، الجزائر، 2017)، أن يصفّي حسابه مع ثلّة من الكتّاب الجزائريين، أم أنّه بصدد ممارسة نقد للمشهد الثقافي في الجزائر؟ أم أنّ المسألة هي أبعد من هذا وذاك؟

هل أراد رشيد بوجدرة، وهو يؤلّف كتابَه "مُهرّبو التّاريخ" (منشورات فرانز فانون، الجزائر، 2017)، أن يصفّي حسابه مع ثلّة من الكتّاب الجزائريين، أم أنّه بصدد ممارسة نقد للمشهد الثقافي في الجزائر؟ أم أنّ المسألة هي أبعد من هذا وذاك؟

الانطباع الأوّل الذي سجّلته، وقد يسجّله أيّ قارئ، وأنا أنتهي من قراءة الكتاب، أنّ بوجدرة كان بصدد تدمير أساطير غيره، إذ نلمح روح الأبوية المجروحة فيه -إذا ما أخذنا بمفاهيم بوجدرة نفسه- لأجل حماية أسطورته الشخصية؛ فالأب دائم الإحساس بالتهديد أو بالخطر.

ندرك منذ البداية أنّ التاريخ هو اللفظة المفتاح، لكنها أيضا تلك المساحة الرمزية للمعركة التي فتح بوجدرة النار على كامل جبهاتها. لا أقول إنّ بوجدرة كان واضحا قدر الكفاية ليحدد لنا معنى التاريخ الحقيقي الذي يدافع عنه، فهو يترك القارئ في حالة من الالتباس.



أولئك لنا بوجدرة طيلة الكتاب، انطلاقا من هذا المعطى، مثقفا غاضبا غيورا على التاريخ الحقيقي (؟). وإن كنت شخصيا لم أجد إجابة عن سؤال طرحته وأنا منغمس في صفحات الكتاب: عن أي تاريخ حقيقي تتحدث يا بوجدرة؟ أم كنت تقصد -وهذا ما لا أستبعده شخصيا- التاريخ الرسمي، كما كتبه النظام السياسي في الجزائر؟

التحليل النفسي للعصاب الثقافي

ما شدّني في الكتاب، والذي اعتبرته مفتاحا أساسيا لفهم استراتيجية بوجدرة هو وصفه لبعض الكتّاب الجزائريين بالمرضى العصابيين، وبأنّه بصدد تشخيص أمراضهم النفسية وفضحها.

الكتاب، يقول بوجدرة في الصفحة 12، هو تصوير عيادي بالأشعة لهؤلاء المرضى العصابيين؛ يتحول بوجدرة -إذن- إلى طبيب نفسي بصدد تشخيص أعراض مرضية مزمنة وخطيرة يعاني منها بعض الكتّاب الجزائريين، ومن بين هؤلاء الكتّاب فريال فرعون، وبوعلام صنصال، وياسمينة خضرا، وكمال داود، وسليم باشي، ووسيلة تامزالي... إلخ، دون أن ينسى بعض الصحف مثل "الخبر" و"الوطن" الناطقة بالفرنسية، وقنوات تلفزيونية على رأسها قناة "الشروق تي في".

نفهم أنّ بوجدرة وظف أدوات التحليل النفسي لتشخيص الأعراض المرضية لهذه النخب التي تشكّل خطرا على التاريخ الوطني، ولا أحد ينكر علاقته الحميمية بالتحليل النفسي، وبأمراض النفس، وبعقد الجسد، وبأعطاب العصابيين، فأدبه يعجّ بهؤلاء العصابيين، بل أظن جازما أنّ لا أحد من الروائيين يمكن أن يجاريه في هذا التخصص.

العصابية كما يشرحها بوجدرة ضمنيا في كتابه الغاضب هي اختلاق الأوهام التاريخية لأجل تزييف التاريخ الوطني، والافتراء على الذاكرة الوطنية، والعصابيون هم الذين يساهمون في صناعة صورة سلبية عن الجزائر تغذي المخيلات الأوروبية-الفرنسية تحديدا- عنّا. المثقف إذن يمكن تصنيفه بسهولة في خانة العصابي المريض، في حين لم نجد أنّ بوجدرة أدان السلطة في المساهمة أيضا في تحريف التاريخ وفي تشويه الحاضر!

وفي هذا، التجأ بوجدرة في الغالب إلى بناء موقفه الانتقادي على آراء الكتّاب، وليس على نصوصهم -مثلما هو الحال بالنسبة إلى موقفه من كمال داود- أو الاكتفاء بنص واحد فقط في حالة بوعلام صنصال وروايته "القرية الألمانية"، طبعا اكتفى بإصدار أحكامه دون اللجوء إلى مناقشة عميقة لأعمالهم الروائية بالأدلة النصية، الأمر الذي كان غائبا على نحو ملفت، ما أعطى بعدا شخصيا إلى حد كبير لمواقفه تلك.

صحيح أنّ الكتاب سجالي أكثر مما هو تحليلي، لكن كان يمكن له على الأقل أن يفتح بعض الصفحات من كتبهم لأجل عرض أدلته. طبعا، لا ندعي هنا أنّ بعض مواقف بوجدرة كانت مجانبة للحقيقة، فموقفه من فريال فرعون كان واضحا جدا، فهي كاتبة ألفت رواية تمجد ذكرى والدها الحركي، وهذا النوع من الكتابات لا يمكن أن يكون بريئا.

المثقف الغاضب

قال بوجدرة في بداية الكتاب إنّ دافعه الأساسي لتأليفه هذا الكتاب هو شعوره المرير بالعار، وهو يرى أنّ تاريخ الجزائر عرضة للتشويه من قبل مجموعة من الكتّاب الجزائريين المُقيمين بفرنسا، لكن كمال داود غير مقيم بفرنسا فهو مازال يعيش في مدينته وهران رغم العروض الكثيرة التي يتلقاها للهجرة، وكرامته لا تسمح بأن يصمت أمام هذا الاعتداء في حق الذاكرة الوطنية.

ولا نختلف مع بوجدرة في أنّ الذاكرة الوطنية هي خط أحمر، لكن لا يمكن النظر إليها بوصفها مقدسا. فلا بد أن تظهر وجهات نظر مختلفة، حتى يحدث هذا السجال الذي من شأنه أن يفرز الحقيقة من الكذب التاريخي. ثمّ إنّه ليس كل التاريخ الوطني تاريخا طهرانيا، فلنكن عقلانيين ولو لمرة واحدة.

نعم، نحن ضد عودة ذلك الصوت الذي يحمل الكثير من الحنين إلى الاستعمار، لكن هو صوت قد يكشف عن عناصر مّا من تاريخنا، ثم هو جزء من هذا التاريخ شئنا أم أبينا. والحنين إلى الاستعمار قد يكون سببا في الكشف عن أشكال أخرى من الحنين، لا سيما تلك التي أصبحت بتسميات جديدة، مثل المصالح الاقتصادية، وشراء الشقق هناك، وتهريب مال الشعب... إلى غير ذلك من المظاهر التي لم يتطرق إليها بوجدرة الغاضب.

كانت البداية، كما يقول، مع كتاب الروائية الجزائرية فريال فرعون الذي يحمل عنوان "ملك الزيبان"، والكاتبة هي حفيدة المدعو عبدالعزيز بن قنة الذي كان أحد أقطاب "الحركى" في منطقة بسكرة، وشهد عليه التاريخ بولائه المطلق لفرنسا وبعنصريته المقيتة تجاه أبناء جلدته.

ما أثار حفيظة بوجدرة هو زيارة فريال فرعون للجزائر لأجل تقديم كتابها، بدعوة رسمية، الأمر الذي اعتبره تواطؤا من قبل وزارة الثقافة، ومن قبل بعض الأطراف في الحكم، ناهيك عن بعض القنوات الإعلامية. كان على بوجدرة أن يحفر أكثر، ويجيب عن السؤال الضمني الذي طرحه: لماذا حظيت فريال فرعون باستقبال شبه رسمي؟ أم أنّ الإجابة لا تعنيه تماما؟ إنه السؤال الأساسي سيد بوجدرة؟ فالغضب وحده لا يكفي.

يبدو أنّ بوجدرة يصيغ لنا مفهوم المثقف الغاضب، الذي يحارب وحده جحافل اللصوص الذين ينهبون التاريخ الجمعي، لأجل محو جرائم الماضي. بالنسبة إليه المثقف كائن تاريخي، وهو معني بالمعارك الثقافية التي يكون التاريخ مسرحا لها، فالمثقف ليس مفصولا تماما عن التاريخ.

لكن من المفارقة أنّه لم ينتبه إلى دور النظام السياسي بالجزائر في الاستحواذ على التاريخ، وتوظيفه بما يخدم توجهاته أو استقراره. أليس حريا بهذا المثقف الغاضب أن يقيم حربه على النظام والسلطة بدل ملاحقة عدد من الكتّاب كانوا يعبّرون عن مواقفهم الذاتية من التاريخ؟

يتدارك بوجدرة، لأجل أن يوضّح الفرق بين النقد وبين جلد الذات؛ فقد يقول قائل إنّ من حقّ الكتّاب انتقاد تاريخهم الوطني، والخيارات السياسية التي أوصلت البلد إلى ما هو عليه اليوم، لكن يختلف النقد عن جلد الذات في الأهداف. بالنسبة إلى بوجدرة، فإنّ الكتّاب الروائيين الذين تحدث عنهم في هذا الكتاب لم يمارسوا نقدا، بل كانوا أبعد من أن يمارسوه، فقد طغت عليهم حالة جلد الذات لأجل إرضاء الآخر الفرنسي، وتجربة بوعلام صنصال تؤكّد كيف يتحول جلد الذات إلى عامل إرضاء للنخب الفرنسية اليمينية، التي وجدت في كتاباته أيقونة للشجاعة، وأيضا للتسامح مع التاريخ، فهو بحسب بوجدرة كاتب بنى أدبه على فكرة الحنين إلى الاستعمار. أما في حالة ياسمينة خضرا، فقد وجد أنّ روايته "ما يدينه النهار لليل" تبلور فكرة خطيرة وهي أنّ المُستعمَر هو يتيم مستعمِره [!]

هل هو نقد أم مُحاكمة؟

صعب أن نعتبر ما كتبه بوجدرة نقدا بالمعنى الحقيقي للنقد، طبعا إذا اتفقنا على أنّ النقد هو الذي يكون على النصوص بالدرجة الأولى، قبل أيّ شيء آخر. ما الذي نقده بوجدرة إذن؟ النصوص غائبة، أي لم يقدم لنا بوجدرة تحليلات في روايات الكتّاب الذين انتقدهم، باستثناء الحديث السريع عن رواية من رواياتهم، وفي الأغلب يلتجئ إلى الحكم على مواقف أبداها بعضهم، مثل موقفه من كمال داود، بسبب لامبالاته إزاء القضية الفلسطينية، في حصة بالقناة الثانية الفرنسية. أما رواية "ميرسو، تحقيق مضاد" فلم يقل عنها أي شيء. بل وصل الأمر إلى حد اتهام كمال داود بالإرهاب، وبأنه كان في شبابه عضوا في الجماعة الإسلامية المسلحة، في الصفحة 86 من الكتاب [!] طبعا لستُ هنا بصدد الدفاع عن كمال داود، بل عن حقي في معرفة كيف قرأ بوجدرة رواية كمال، فهو الضليع في قراءة الروايات والكتابة عنها.

ناقد أدبي من الجزائر

واقع عربي مضطرب يفرض أسئلته على المثقفين

حنان عقيل

لا يزال الفكر العربي مترنحا ما بين أطروحات ولدتها أزمات اجتماعية وسياسية وثقافية متباينة وقديمة. ومع قيام ثورات الربيع العربي عادت تلك الأسئلة الفكرية ذاتها التي لم تحسم إلى واجهة النقاش والاهتمام، وأعاد المفكرون النظر فيها وفق معطيات الواقع الثوري الجديد، إلا أن ما فرضه الواقع من تغيرات وضع إجابات غير متوقعة لأسئلة عالقة لا يزال المفكرون العرب يرزحون تحت وطأتها بعد مرور ما يقرب من سبع سنوات على ثورات قُدِر لها أن تنتج خرابا عربيا ومصارع دموية.

كغيرها من الأحداث المفصلية في التاريخ العربي، جاءت الثورات العربية بأسئلتها التي فرضتها اللحظة المطالبة بخروج على البنى الفكرية المهترئة والسائدة والتي أسهمت في قمع الشعوب العربية طوال سنوات عدة. تفجرت أسئلة حول هوية العرب ودولهم، على أي أساس ينبغي أن تبنى أفكارهم ومؤسساتهم؟ ما موقع الفكر الأصولي من الحياة؟ وما هو موقعهم من تراثهم؟ ولماذا جاء تخلفهم عن الركب الحضاري؟ وبعد سنوات من ذلك "الربيع» الثوري، فرضت الوقائع الدامية إجاباتها على أرض الواقع؛ صراعات دموية وحروب أهلية وسيطرة عسكراتية وبراثن الإرهاب التي باتت تنهش في الجسد العربي، وجغرافيات يجرى العبث بها.

فرضت الإجابات المباغتة نفسها على اهتمامات المثقفين والمفكرين العرب، الذين انصرفوا نحو تحليل البنى الفكرية التي أدت إلى هذه النتيجة المأساوية، وطفا على السطح سؤال الهوية والتراث وفق المستجدات الجديدة، لتجرى النقاشات حول تحليل أسس الفكر الإرهابي ومنابعه ودور الفكر الديني الأصولي في تزكيته، كيف نتعامل مع هذا التراث في ظل المتغيرات الجديدة؟ وما الذي تعنيه الهوية العربية في ظل كل تلك الانقسامات؟ ولماذا كل هذا التردي العربي؟

في مصر، فتحت أبواب عدد كبير من الصالونات القديمة والحديثة لتلك المناقشات الفكرية، وانصرفت المراكز الرسمية لعقد المؤتمرات والندوات للحديث عن ضرورة تجديد الفكر الديني لمواجهة تلك التحديات، فيما كانت السنوات الماضية شاهدة على تأسيس عدد من الحركات والجمعيات بجهود فردية سعت لإثارة النقاش الفكري على نحو أكثر عمقا يسعى للغوص في دور الأسس الفكرية القديمة في تأسيس التخلف العربي.

"العرب" استطلعت آراء عدد من الكتاب والباحثين بسؤالهم حول التحولات التي رافقت الفكر العربي في السنوات الأخيرة، وإلى أي مدى يمكن الحديث عن فكر نقدي عربي جاد استطاع مقاربة الإشكاليات الراهنة خصوصا التغيرات المتعلقة بالإرهاب والفكر الإسلاموي وإشكاليات الهوية والتراث؟

اضطراب البوصلة

يوضح الأكاديمي والكاتب المصري كريم الصياد أنه من الصعب اليوم الحديث عن تطورات تامة التبلوُر في الفكر العربي بُعَيْد ثورات 2011، ذلك أنّ المفكر العربي لم يزل في حالة من انعدام الوزن، واضطراب البوصلة. وترجع هذه الحالة من الحيرة العامة إلى عدد من الأسباب، قد تكون من أهمها أسباب انفجار هذه الثورات نفسها. فقد لبث المفكرون العرب المعاصرون عقودا، منذ انتكاسة 67 وحتى 2011، يطوّرون أطروحة أساسية، مفادها أنّ التحديث السطحي للدولة والجيش في نموذج علماني-قومي-عسكري لم يكن الحل؛ إذ لم يمنع ارتداد الجماهير إلى الأطروحات الإسلامية بعد هزيمة العرب أمام إسرائيل، وأن التحديث الحقيقي يبدأ بتفكيك البنَى الثقافية السائدة، ونقدها، من أجل إحداث قطيعة تدريجية معها، أو إعادة بنائها، لتكون أساسا فوقيا يخدم تحديثا أعمق غورا، على نموذج (التنوير الذي يؤدي إلى التثوير). وفي هذه الحقبة 1967-2011 ازدهر عدد من أهم المفكرين العرب، جمعوا بين المناهج والاستراتيجيات النظرية الحديثة والمعاصرة من جهة، وبين معرفة بالتراث العربي-الإسلامي من جهة أخرى، على درجة كافية من الشمول، أهّلتهم للقيام بدراسات مَسْحِيّة لهذا التراث وتطبيق ما تعلّموه من مداخل منهجية، مثل أدونيس، والجابري، وحسن حنفي، ونصر أبوزيد، وأركون، وحسين مروة، والطيب تيزيني، وغيرهم.

اشتعال ثورات 2011 كان نقطة فارقة في هذا المسار؛ لأن الجماهير الثائرة لم تتأثّر إلا لماما بأفكار هؤلاء المفكرين، كما أنهم التفّوا حول الأطروحات الإسلامية سريعا في البلدان التي انتصرت فيها الثورة، ونشأت فيها حكومات جديدة، كتونس ومصر. وهي المسألة الأجدر بالذكر حين نتناول النتاج الفلسفي العربي حاليا.

ثلاث مراحل

يرى الصياد أنه يمكن تقسيم الفكر العربي المعاصر إلى ثلاث مراحل: أولا: مرحلة الإحياء والبعث (الطهطاوي، الأفغاني، الكواكبي، محمد عبده،..) وهي مرحلة نشأة الفكر العربي المعاصر، والمستمرة منذ مئتي عام تقريبا وحتى نكسة 67. ثانيا: مرحلة المشروعات العربية المعاصرة، وهي البادئة بالنكسة صعودا إلى الثورات العربية، والتي سبقت الإشارة إليها أعلاه. ثالثا: المرحلة الحالية، دون توصيف نظري، بل تاريخي؛ لأنها كما سلفت الملاحظة لم تتبلور بوضوح بعدُ نظريا. وبرغم ذلك يمكن رصد ملامح عامة وإشكالات أساسية تميزها.

من أهم هذه الإشكالات: الشكّ في دور المفكر العربي المعاصر. لماذا لم يسهم الفكر العربي المعاصر في قيام الثورات، أم أن دوره الفعلي لم يزل مؤجّلا؟ وسؤال الهوية: هل الهوية، عربية أو إسلامية، مقولة تقدمية، أم أنها هي التي حولت المطالب السياسية والحقوقية المشروعة في الثورات إلى مطالب طائفية، وبالتالي حوّلت الثورات إلى حروب أهلية، كما في حالتي سوريا واليمن؟ وسؤال الإصلاح الديني: هل يمكن تحقيقه في وجود الإسلام السياسي واستغلال السياسة للخطاب الديني-التعبوي من قبل كل من السلطة والمعارضة؟ هل يمكن أصلا إصلاح الدين الإسلامي؟ وكيف يمكن فيه تحويل خبرة الإيمان من خبرة مؤسسية إلى خبرة فردية، وهو أساس كل إصلاح ديني؟ وسؤال الإرهاب: هل هو إرهاب إسلامي ذو أساس ديني قائم على تأويل معين للنصوص الدينية، أم إرهاب عربي، أي أنه نتيجة لتدهور الأوضاع السياسية ومستوى المعيشة في أغلب البلدان العربية؟ وسؤال التخلف السياسي: هل لعب الإسلام السياسي دورا في تأخير الإصلاح السياسي باعتماده على عاطفة المتدينين، لا وعيهم بالحقوق والواجبات المدنية، وبالتالي أثبت دورا رجعيا من جهة السياسة؟

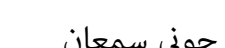
وبرغم أن الإجابات أغلبها لم تتبلور تماما بعد، فمن الواضح أن طرح هذه الأسئلة، وبالذات وضْع الإسلام السياسي في أول اختبار عربي حقيقي له بعد 2011، ومدى دور المفكر العربي في الثورات وما بعدها، في حد ذاته يعبّر عن مرحلة مختلفة إلى حد كبير عمّا سبقها في الفكر العربي الحديث، كما يعني أننا بإزاء تحوّل معتبَر في المسار الفلسفي-الثقافي العربي، تحول في الفكر وفي المفكّر، يكاد يكون، أو ربما يصير في المستقبَل القريب، جوهريا.

تفاعل إيجابي

من جانبه، يعتقد الناقد والكاتب المصري عبدالسلام الشاذلي بأن الفكر العربي

جوني سمعان




جوني سمعان



المعاصر يتفاعل بإيجابية مع التحولات الفكرية والثقافية التي يشهدها العالم منذ مطلع العقد الأول من القرن الحادي والعشرين متمثلة في انهيار السرديات الكبرى للأمم والشعوب العربية والإسلامية والأوروبية أيضا، وأصبحت فكرة صدام الحضارات محركة لردود فعل فكرية وسياسية مختلفة؛ كان من أبرزها طرح الفكرة المضادة متمثلة في سؤال التنوع الثقافي وقضايا الهوية وحوار الحضارات والأديان وحقوق الإنسان، كما أعادت الثورات العربية المعاصرة طرح قضية الديمقراطية في الثقافة العربية والبحث عن طريق للعدالة الاجتماعية وسؤال الهوية الوطنية بكل جوانبه الثقافية والسياسية.

يرى الشاذلي أن ثمة فكرا نقديا عربيا جادا قد نبت في السنوات الأخيرة مستشهدا بعدد من المشاريع الفكرية والثقافية عند عدد من كبار المفكرين العرب في كل من المغرب والمشرق العربي من أمثال محمود أمين العالم ورفعت السعيد وفؤاد زكريا وشكري عياد ونصر حامد أبوزيد وجورج طرابيشي وصادق جلال العظم وأدونيس وحسن حنفي ومحمد عابد الجابري وعبدالله العروي بكل من مصر والمغرب العربي ومحمد أركون من الجزائر. كما يمكن ملاحظة وجود فكر نقدي جوهري في بعض معالم الإنتاج الروائي والنقد الأدبي المعاصر بدءا من نجيب محفوظ حتى جمال الغيطاني وواسيني الأعرج وعزالدين جلاوجي بكل من مصر والجزائر.

ويتابع: ثمة تياران رئيسيان يحكمان مسيرة الفكر العربي منذ زمن بعيد؛ التيار الرشدي المعتزلي العقلاني وتيار ابن تيمية والأشعري والفكر السلفي عموما والذي تتغذى عليه جماعات العنف بكل أشكالها. معركة الفكر العربي المعاصر معركة شرسة نظرا للأرضية المعرفية الضحلة للعملية التعليمية والتربوية في معظم مدارس وجامعات العالمين العربي والإسلامي.

براثن الأصوليات

يُحمّل أستاذ التاريخ الحديث سمير فاضل الأصوليات الدينية مسؤولية التردي الحضاري العربي، فمنذ ألف عام والمنطقة العربية تعيش في قيم وثقافة القبيلة، وابتعدت تماما عن قيم وثقافة المدينة التي استطاعت نقل العديد من دول العالم نحو التقدم، ونسيت الشعوب أو تناست لماذا ابتعدنا نحن عن هذا العالم؟ ورضينا أن نقبع في ثقافة وقيم القبيلة التي جذبت معها شعوب هذه المنطقة نحو التخلف.

يقول فاضل "في تقديري أن السبب الرئيسي في هذه الأزمة هو الوقوع في براثن الأصوليات الدينية، والتواطؤ الشديد والواضح بين هذه الأصوليات والنظم التي كانت تحكم هذه المنطقة حتى عام 2011، وتركت هذه الأنظمة الحبل على الغارب لهذه الأصوليات لكي تتحكم في مفاصل هذه المجتمعات، ولأن هذه الأصوليات تعيش على أفكارها البالية والتي ورثتها منذ أكثر من ثلاثة آلاف عام، فهي لا تملك من أدوات المستقبل شيئا، ومن كان يحكم هذه المنطقة كان لا يعنيه أمر تقدم هذه المجتمعات، والتي اكتفت أن تعيش على مظاهر الحضارة الإنسانية والتي من الأصل هي ليست صانعة لها أو حتى مشاركة في أي جزء منها، فقد انتهت عصور المشاركة في صناعة الحضارة الإنسانية منذ نهاية القرن الحادي عشر، ومنذ ذلك الحين ونحن نعيش في أزمة طاحنة، تغلغلت الأصوليات الدينية في مفاصل المجتمعات العربية، واستطاعت لعب دور كبير في صياغة البنية التشريعية والقانونية المنظمة للحياة في هذه المجتمعات، ناهيك عن التأثير الثقافي الواضح في سلوك الأفراد المضطرب والذي يعاني من التشتت الواضح والصراع بين الحياة الحديثة وضغوط الماضي بكل ثقافته، ومن هنا تضخمت أزمة هذه المنطقة والتي باتت عاجزة عن إيجاد حلول لمشاكلها وأزماتها المتزايدة، ويوما بعد يوم تتكشف الحقائق أمام الجميع حول مكامن الأزمة وأسبابها".

ويلفت فاضل إلى أن ثمة تحديات كثيرة تواجه المنطقة، فبينما بدأت منطقة الخليج والسعودية في خلع الرداء القديم والرث لثقافة القبيلة وسيطرة الأصوليات الدينية، وبدأت أولى الخطوات نحو الإصلاح الحقيقي، نجد في مصر تمددا لهذه الأصوليات في حياة المصريين، وهي تشارك في صياغة نوعية الحياة التي يعيشها المصريون، يحاول النظام الحالي إخراج مشهد أفضل، ويجاهد من أجل إخراج هذه الأصوليات من لعبة صياغة طرق الحياة للناس والعباد، والتي عفا عليها الزمن وباتت من مخلفات العصور الوسطى، لن نستطيع الحديث عن مستقبل أفضل لمصر قبل أن تكون هناك ملامح لمشروع تنويري كبير ينتشل البلاد من وحل الأصوليات، والعمل على إخراجهم من صياغة مفردات الحياة للمجتمع، وتأثيرهم الواضح في التعليم والإعلام، دون هذه الخطوات الهامة سنظل نراوح أماكننا لفترة طويلة خاصة من التحديات الكثيرة القادمة إلينا بفعل سرعة إيقاع الحياة في كل العالم الآن، والعمل على سد هذه الفجوة الحضارية هو أهم مشروع يجب أن تعمل قوى المجتمع الواعية على إنجازه قبل التراجع.

الحديث عن الخراب العربي الراهن كان متوقعا، وتحدث كثيرون عنه قبل سنوات من وقوعه، ولأن الأنظمة السابقة كانت لا ترغب في سماع رأي مخالف لها، فقد وقعت الواقعة، والتي كشفت حجم الفساد والترهل في هذه الأنظمة، وقد وضح هذا التأثير في الأزمات السياسية سواء كان ذلك على المستوى المحلي أو الإقليمي أو الدولي، وباتت القدرة على فعل شيء من أصعب ما يكون، وكان ذلك بفعل الانقطاع التاريخي الذي وقعت فيه هذه المنطقة بفعل سياسات من كان يحكمها، والعالم يشاهد ويعرف ذلك، للقدرة والفعل معايير أخرى لم تتوفر لهم، ولذلك فهم يفضلون المراوغة الآن حتى يأتي وقت آخر ربما تكون لديهم هذه القدرة المفقودة على فعل أو إدارة شيء.

ووفق ما يراه فاضل، فهذا لن يحدث ما لم يحدث تغير جوهري في بنية هذا الشعب الثقافية، وأن يكون لدينا مشروع ثقافي تنويري يشار إليه بالبنان وليس مجرد شعارات مرفوعة وكلمات تلقى هنا أو هناك أو مجرد أمنيات انتخابية فقط، أو تمرير لمرحلة هي الأصعب في حياتنا، نحن على مفارق طرق وعلينا الاختيار ما بين الماضي البغيض أو الذهاب إلى المستقبل، ولكلاهما أدواته وآلياته وعلينا الاختيار.

زعزعة التابوهات

الباحث المصري أحمد سعد زايد يرى أن أهم ما يمكن الحديث عنه في الفكر العربي الراهن هو زعزعة التابوهات في العالم العربي والذي ظهر من خلال تغيرات في التعبيرات الفكرية لدى الشباب على مواقع التواصل الاجتماعي، وتشكُّل مجموعة من الصالونات في العالم العربي المهتمة بمناقشة المسائل الثقافية والفكرية، والذي يعطي مؤشرا على وجود حراك ثقافي وفكري، فإن كان الربيع العربي لم تتبلور نتائجه الإيجابية على الصعيد السياسي إلا أن الظواهر الفكرية والثقافية شهدت تغيرا يمكن ملاحظته من خلال تلك الحالة من الحراك؛ فالإجراءات المتخذة في السعودية على سبيل المثال وظهور جماعات تطالب بالحرية سواء في خلع الحجاب أو الحرية المثلية أو غير ذلك من المطالبات الساعية للوصول إلى الحرية بمفهومها العالمي، سواء اتفقنا أو اختلفنا معها، إلا أنها تمثل تحولا فكريا في المنطقة العربية.

ويوضح زايد أن السنوات التالية للثورات العربية شهدت سؤالا أساسيا طرح من قبل ولا يزال مطروحا بقوة؛ وهو سؤال الهوية، والذي نشهد حوله الكثير من المناقشات الساعية لتفكيك ماهية العرب وأين هم وإلى أين ستكون وجهتهم، ورغم أن هذه النقاشات لم تحسم نتيجتها إلا أن الإجابات النهائية سيمليها العقل الجمعي سواء اتفقنا أو اختلفنا مع هذه النتيجة.

كاتبة من مصر

البحث عن الحقيقة في زمن الـ«فيك نيوز»

أبو بكر العيادي


وليد نظمي

من القضايا التي شغلت الفرنسيين في الآونة الأخيرة قضية الحقيقة، مبحث الفلسفة الأساس منذ سقراط وأفلاطون وأرسطو، فقد باتت محل رهان بين تيارات شعبوية دغمائية تعتقد اعتقادا راسخا أنها وحدها من تملك الحقيقة، وبين جماعات تنشط على الشبكة تضع موضع شك كل شيء، حتى الحقائق العلمية التي أقرتها العلوم الصحيحة منذ قرون. فلم تعد الحقيقة نسبية، كما بين بليز باسكال في مقولته عن اعتبار الشيء حقيقة من هذه الناحية من جبال البرانس، وخطأً من ورائها، بل صارت في معظمها مجرد أخبار زائفة، على غرار ال"فيك نيوز" التي يسهب ترامب في استعمالها لدحض اعتراضات منتقديه. وليس السبب انبهارا بشمس الحقيقة الساطعة، شأن من يكون داخل الكهف الأفلاطوني فإذا بلغ النورَ جهَر البُهر عينيه بشكل يمنعه من تبين ولو شيء واحد من تلك الأشياء التي نسميها حقيقية، بل هي حالة تكاد تكون عامة ولدتها العولمة والإنترنت، فصار لكل شخص تقريبا حقيقة لا يخجل من الجهر بها، ولو خالفت ما أجمع عليه الناس منذ القدم.

ولو أمعنا النظر مليا لأدركنا أن علاقة السواد الأعظم من البشر بالحقيقة اليوم، هي أقرب ما تكون إلى رؤية ترامب لمجريات الأحداث، فالأشياء على اختلافها غير حقيقية ما لم تكن في صالحه، مستجيبة لرؤيته للعالم، من رأيه في الاحتباس الحراري إلى تواطئه مع روسيا أثناء حملته الانتخابية، إذ غالبا ما يجمع الرئيس الأميركي بين موقفين متناقضين: موقف المؤمن بالمؤامرة الذي يزعم معرفة الظاهر والباطن في نقد خصومه لسياسته، نقدا يرى فيه مجرد "أخبار كاذبة" يلفقها الخبراء ووسائل الإعلام؛ وموقف الدغمائي الأصولي الذي لا يتورع عن تأكيد أحداث أو تقديم حجج يزعم أنها تعبر أحسن تعبير عما تؤمن به الأغلبية الصامتة.

بيد أن بعض المفكرين يذهبون إلى القول إن ترامب ليس ظاهرة معزولة، وإن ما يأتيه يندرج ضمن سلسلة تطورات متواصلة داخل الديمقراطيات الغربية، إذ عادة ما يوضع الخبراءُ والنخبُ موضعَ شك، بدعوى أن خطابهم عن حقيقة الواقع لم يعد يصمد أمام غضب الجماهير، ويتجلى الرفض بخاصة في أوساط الشباب الذين يؤمنون بسيناريوهات بديلة وبنظريات المؤامرة، ولا سيما من خلال نشوء ثقافة المجموعات المتآلفة في ما بينها عبر المواقع الاجتماعية، وهي مجموعات تؤمن بقناعات واحدة وتشكل ما أسماه الفيلسوف الأميركي كاس سانشتاين "غرف أصداء" عصية على النقض والدحض. في كتابه Republic.com 2.0 الصادر عام 2007 عن المنشورات الجامعية في برنستون، لاحظ سانشتاين أن وسائل الميديا الكلاسيكية يحددها ملمحان أساسيان هما التجارب المشتركة ولقاءات الصدفة، وأن الناس عندما يشاهدون التلفزيون أو يقرؤون جريدتهم يتعرفون إلى أحداث مشتركة ويواجهون وجهات نظر لا يتبنونها بالضرورة بل قد تثير حفيظتهم، ولكن الإنترنت والمواقع الاجتماعية لا تضعهم إلا أمام أخبار ووجهات نظر مصطفاة مسبقا، وبذلك تشكّل نوعٌ من استقطاب الفضاء العام في شكل مجموعات متلاحمة حول حقيقتها، بفضل ما يسميه "شلالات إعلامية" تتبادلها في ما بينها، فلا تزيدها إلا تصلبا وراديكالية.

وكان من أثر تضافر تلك العناصر كلّها ظهورُ وعي عامّ جديد أطلق عليه الكاتب الأميركي من أصل صربي ستيف تيسيش (1942-1996) مصطلح "ما بعد الحقيقة"، الذي عرّفه معجم أوكسفورد باللحظة التي "تكون فيها الحقائق الموضوعية أقل أثرا في تكوين الرأي العام من إثارة الانفعال واستحضار المعتقدات الخاصة". وفي رأي أنصاره أننا لن نبلغ ضالتنا إذا اكتفينا بإدانة أكاذيب ترامب أو هذيان القائلين بالمؤامرة، لأن الطرفين في النهاية لا يبحثان عن الحقيقة بقدر ما يعبران، ولو بطريقة ملتوية، عن غضب جانب من الرأي العام، ويضعان خطاب السلطات الرسمية موضع شك، لأن الغاية هي محاولة فهم هذا الاستعمال المحرّف للشكّ والمعلومةِ الذي يهدد التداول الديمقراطي، وكيف السبيل إلى تداركه دون أن يضع المرء نفسه في موضع الدغمائي الذي يزعم امتلاك قول الحق عن الحقيقة.

لقد أدان تيسيش في كتابه "هزيمة أميركا" الصفقة التي أبرمها الحكام الأميركان مع الرأي العام بعد حرب الخليج الأولى، إذ كتب يقول "لقد سعى كل الطغاة حتى اليوم إلى إلغاء الحقيقة. أما نحن، فنؤكد أن ذلك لم يعد ضروريا، لأننا اكتسبنا آلية ذهنية يمكن أن تنزع عن الحقيقة كلَّ أهمية. لقد قررنا بحرية، بوصفنا شعبا حرّا، أننا نريد العيش في عالم ما بعد الحقيقة. في هذا العالم، صرنا من الآن فصاعدا محرومين من المعايير التي يمكن أن نقيّم بها الأشياء، ما جعلنا نختار أن نرى الفضيلة في التفاهة، ونطبق هذه الفلسفة على كل جوانب الحياة". أما سانشتاين فقد حلل الظاهرة لتشخيص عللها ووصف علاجها، وفي رأيه أن لا علاج لها إلا عن طريق إيجاد فضاءات داخل الإنترنت وخارجه، يلتقي فيها مواطنون من ذوي الخبرات والآفاق المختلفة والرؤى المتباينة، ولكن بشرط أن يكونوا هم أنفسهم مقتنعين بنجاعة هذا العمل، مؤمنين بجدوى البحث عن حقيقة تعلو على معتقداتهم وآرائهم، وهو رهان ليس سياسيا فحسب، بل فلسفي بالدرجة الأولى.

ذلك أن الفلسفة تقف اليوم في قفص الاتهام. فمنذ أن حدد القدامى مهمة الفلاسفة في قيادة الأذهان خارج كهف المظاهر والآراء، صار البحث عن الحقيقة شغلهم الشاغل، ولكن الحداثة صرفتهم عن تلك الغاية النبيلة، إذ ثار المحدثون منذ مونتاني ونيتشه على فكرة الحقيقة نفسها. هذا أحد تلاميذهم، الفرنسي جان بودريار، يقول في مذكراته المنشورة عام 1990 "الحقيقة هي كل ما يجب التخلص منه بأقصى سرعة، وتمريره إلى شخص آخر. فهي كالمرض المعدي، لا سبيل للشفاء منه إلا كذلك. ومن احتفظ بالحقيقة بين يديه خاب". كذلك درّيدا الذي كتب عام 1980 في "البطاقة البريدية" "الحقيقة، باسمها اللعين ضيّعنا أنفسنا". وهي قولة صارت شعارا لفلاسفة "النظرية الفرنسية" في القرن الماضي، أولئك الذين دأبوا على تفكيك الحقيقة، بدءا بالعقل والعلوم الغربية. فبعد أن استفادوا من منظورية نيتشه (لا وجود لحقائق، بل هي مجرد تأويلات)، وسوسيولوجيا ماركس (الحقيقة القائمة هي خطاب الطبقة المهيمنة) وجهوا الشك إلى العقل نفسه، فجعلوا، مع فوكو، الجنون عارضا مصطنعا ينتجه مثيله المضطهِد والمُقصي أي العقل. واعتبروا، مع درّيدا، أن الحقيقة، إذا ما تم تصورها كمعادل لحال ما، تنأى بنا عن مجمل الآثار النسبية والتاريخية الهشة التي نمسكها بواسطتها.

فهل معنى ذلك أنهم تخلوا نهائيا عن الحقيقة؟ باستثناء بودريار الذي صرّح أن "سر النظرية هو أن الحقيقة لا وجود لها"، جنح الآخرون إلى التأكيد على إيتيقا الحقيقة، فردّها درّيدا إلى "وعد خارق يقدَّم للغير" وتحدث فوكو عن "شجاعة الحقيقة" التي يقرر بموجبها الفرد الارتباط بمقولة من خلال وضع معنى وجوده محل رهان. وبذلك وضعوا أيديهم على الحقيقة، فجعلوها مجرد بنية اجتماعية وتاريخية، نسبية واعتباطية، ولكنهم في معظمهم لم يحددوا لها معايير للتمييز مثلا بين البطل والدجال والمجنون، فمهدوا لظهور ما بعد الحقيقة.

ثم إن الحقيقة أنواع، ميّز الفيلسوف ميشيل سير من بينها ثلاثة: أولا، حقيقة العقل الصارمة، القابلة للبرهان، كالحقائق المنطقية والرياضية. ثانيا، حقيقة الواقع التي تقرها الحجج الثابتة والشهادات المتفق عليها، كما في العلوم التجريبية والتاريخية. وأخيرا، حقيقة الرأي أو وجهة النظر، وهي ما يعتقد المرء أنه حقيقي دون أن يملك القدرة على البرهنة عليه، كقولهم "كان العالم من قبل أفضل". فأمّا النوعان الأولان فيستدعيان الجهد لإثباتهما، بخلاف النوع الأخير الذي لا يتطلب جهدا، لأن المسافة بين الذات والموضوع فيه غائبة. وأما عن سبب انتشار الخطاب الشعبوي المعادي للحقيقة، فمردّه، يقول سير، إلى أن أصحاب القرار اليوم تمرسوا خلال تكوينهم بالعلوم الإنسانية ولم تعد لهم علاقة بالحقيقة العلمية، رغم أن التحولات الكبرى أنتجها البحث التقني والعلمي، ومن ثَمّ ليس غريبا أن يفقدوا سيطرتهم على الواقع. والحل في نظره لا يكون إلا بالتربية، حيث ينبغي إعادة إيقاف الحقيقة على قدميها: معنى النسبي، والبحث عن النقطة الثابتة، تلك التي تحدث عنها بليز باسكال.

ولكن أيا ما يكن موقف الإنسان العادي من الحقيقة، فهو يعرف، تماما مثل بطل رواية أورويل "1984"، أن خير سلاح ضد البروباغندا هو التمسك ببعض البدَهيات، كقوله "الحرية هو أن تكون حرا في أن تقول اثنان واثنان يساويان أربعة". فإذا ما حاز ذلك ضمن البقية. فالحقيقة هي شيء ثمين لكونها مستقلة عمن يفكر فيها، تندرج ضمن مسعى، بعيدا عن الدغمائية والتسلط، وتتوازى مع مبدأ قابليتها للمراجعة، وهو ما يميز العالم عن المتزمت.

يقول ميشيل سير "في الجدل العام اليوم، لا يتساءل الناس عن نجاعة الأسبيرين، وإنما عن عدد من يعتقدون أن الأسبيرين ناجع». أي أن البحث عن الحقيقة لم يحد عن غايته فحسب، بل صار مشتتا يمارسه من يشاء كما يشاء، حتى غدت المعلومة الثابتة "فيك نيوز»، والبدهية في حاجة إلى دليل، ما ينذر باضطراب المدلولات والمصطلحات وارتباك الفهم، وهو ما كان لخصه أبوالطيب في قوله:

وَلَيسَ يَصِحّ في الأفهامِ شيءٌ
إذا احتاجَ النّهارُ إلى دَليل

كاتب من تونس مقيم في باريس

160

لا تظلموا المثقفين ولا يظلمون وزراء الثقافة

هيثم الزبيدي

وزير الثقافة في الدول العربية، وخصوصا محدودة الإمكانيات منها، منصب مظلوم. لا أحد يعرف بالضبط ما هو المطلوب من هذا المنصب. كل يفصله كما يرى أو مثلما يريد.

الوزارات مؤسسات خدمية. مهمة الوزارة في أي دولة هي تقديم الخدمات للشعب. مهمة وزارة الثقافة هي تقديم الخدمة الثقافية للشعب مثلما هي مهمة وزارة البلديات في تقديم الخدمات البلدية للناس. هناك وزارة للبلديات تشغل الموظفين والعمال والمتعهدين والمقاولين ليقوموا بمهام التخطيط الحضري وإدامة البنى التحتية والنظافة. تشغيل العاملين ليس هدف الوزارة بل الهدف هو خدمة الناس. العاملون في البلدية يستفيدون من الرواتب والمنح والمقاولات والتخصيصات المالية مقابل ما يقدمونه من خدمات للمجتمع.

لماذا لا نفكر بوزارة الثقافة بالطريقة نفسها؟ لماذا ينتظر المثقفون من وزارة الثقافة أن تنفق عليهم؟

نعم، وزارة الثقافة تحتاج للمثقفين. هم أدواتها في تقديم الخدمة الثقافية للمجتمع. الكاتب يكتب لتنوير الناس. المكتبة ضرورة للمعارف. المطرب يوفر الترفيه. السينما متنفس استثنائي للعين والعقل. الحياة المعاصرة هي حياة بين العمل والمطالعة ومشاهدة التلفزيون. عدا الأخبار، كل ما يعرض على شاشة التلفزيون هو ثقافة، حتى لو كان برنامجا عن الطبخ.

وزارة الثقافة تؤدي دوراً مهما أيضا في الحماية الفكرية للمجتمع. بالتنسيق بين المواطن والمثقف، يمكن أن تصبح برامجها عربة الوعي والتحصين ضد موجات التسيّب والتطرف وتراجع منظومة القيم المجتمعية.

المجتمعات المحصّنة ثقافيا يمكن أن تواجه نزعات التشدد الأيديولوجي أو الديني بقوة. وكلما ضعف تأثير الثقافة، كلما صار بوسع أي مروج للخزعبلات أن يدّعي التسيّد الفكري على مجتمع ساذج. يكفي أن ننظر من حولنا الآن لكي ندرك حجم الدور المفقود لوزارات الثقافة وللمثقفين معا. النهضة الثقافية والفنية لمرحلة الخمسينات والستينات والسبعينات صارت جزءا من ماضٍ يطويه النسيان. الثقافة اقتلعت العالم العربي من حياة العصور الوسطى وزجّته في العصر الحديث. وغياب دور الثقافة الآن أعاد العالم العربي إلى العصور الوسطى، مع جرعة من العنف والوحشية توفرها أسلحة وأدوات تكنولوجية لم تكن متوفرة في عهد السيف والقرطاس.

عتاب المثقفين لوزارات الثقافة لا ينتهي وفي كثير من الأحيان يكون محقا. ولكن ضبابية الدور هي ما تجعل المهمة ملتبسة. ليس من مهام وزارة الثقافة أن تكون موطن تشغيل لأحد. ينبغي أن تدعم الحركة الثقافية، ولكن بهدف استفادة المجتمع وليس لفائدة المثقف المادية. تخصيص مبالغ مالية للمثقفين هو كرم من الدولة والمجتمع، ولكنه بالتأكيد ليس لزاما عليها.

تستطيع الدولة أن تفعل الكثير لدعم المثقفين. في بريطانيا مثلا، وهي بلد ثري بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، لم تتمكن الحكومة من تبرير دعم النشاطات الثقافية مثل المهرجانات الموسيقية أو الشعرية. تعثرت قرارات حكومية أمام رفض البرلمان أن تقدم الدولة تمويلا من أموال الضرائب لإعادة إحياء مسرح تاريخي أو ترميم مبنى قديم. لكن الفطنة لم تخن الحكومة، فعمدت إلى استنباط فكرة الدعم غير المباشر من خلال تبني مبادرة اليانصيب الوطني الذي خصصت أرباحه لوزارة الثقافة لتقوم بتوجيهها نحو المنتج الثقافي غير الربحي والذي يدعم الكتاب والمسرحيين وعمال ترميم الآثار ويقيم المهرجانات ويحيي مسرح شكسبير.

تقوم المؤسسات الخيرية بدورها أيضا. الكثير من النتاج الفني والثقافي يجد تمويله من متبرعين كرماء. الثري يشتري اللوحة بآلاف الجنيهات بما يفوق سعرها الحقيقي. مليونيرات غربيون يتسابقون على رعاية المجلات الثقافية والفكرية، والحفلات والمهرجانات دون أن يطلبوا شيئا بالمقابل. لا شك أن الكنائس تحسد المسارح على استقطابها المتبرعين. الدولة في هذه المعادلة مسؤولة عن التنظيم ومنع التسرب أو الفساد، ولكنها تبقي مالها في جيبها.

هذا الدور التنسيقي بين حاجات الثقافة للمجتمع وإمكانيات الدولة وقدرات المثقفين هو في صميم عمل الوزير المسؤول. هل يستطيع الوزير المعين القيام بهذا الدور لأنه رسام أو فنان تشكيلي أو عازف آلة فلوت في أوركسترا المدينة، أم سياسي محترف يستطيع القيام بفعل التوازن بذكاء وموضوعية؟ هذا سؤال لم تتمكن الكثير من الحكومات العربية الرد عليه لأنها هي نفسها لا تعرف ماذا تريد من الثقافة.

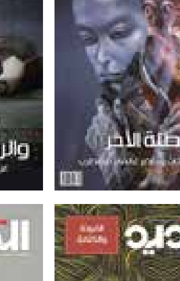
موضوعية المثقفين بمطالباتهم من الدولة وحجم رعايتها لهم قد تكون هي خارطة الطريق لعمل الحكومات والوزارات المعنية بالشأن الثقافي. نرجسية المثقف محجوزة لفكره وإسهاماته، لكن موضوعيته هي المحك للخروج بالمشروع الثقافي الوطني من ارتباك عدم فهم الدور. لا يظلم المثقف دوره من خلال ظلمه للوزير ■

كاتب من العراق مقيم في لندن













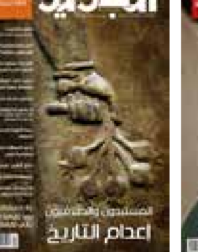


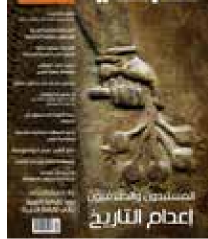




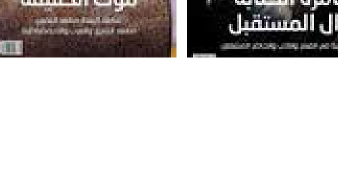












آدم حنين
أبو بكر العيادي
أحمد برقاوي
أحمد سعيد نجم
أمير العمري
إبراهيم الحيدري
إسماعيل نوري الربيعي
إيهاب ملكاوي
باسم فرات
جابر السلامي
حجاج أدّول
حسونة المصباحي
حنان عقيل
خالد بيومي
خالد حسين
عبدالرحمان إكيدر
عثمان لكعشمي
علي رسول حسن الربيعي
علي لفته سعيد
عماد ارنست
عمّار المأمون
فاروق يوسف
فهمي رمضاني
كمال بستاني
لونيس بن علي
ليلى الشهيل
محمد الحمامصي
محمد حيّاوي
مفيد نجم
ممدوح فرّاج النّابي
ميموزا العراوي
ناجح العبيدي
ناهد خزام
نوري الجراح
هيثم الزبيدي
هيثم حسين
وارد بدر السالم
وليد علاءالدين
يسرى الجنابي



فكر حر وإبداع جديد

www.aljadeedmagazine.com